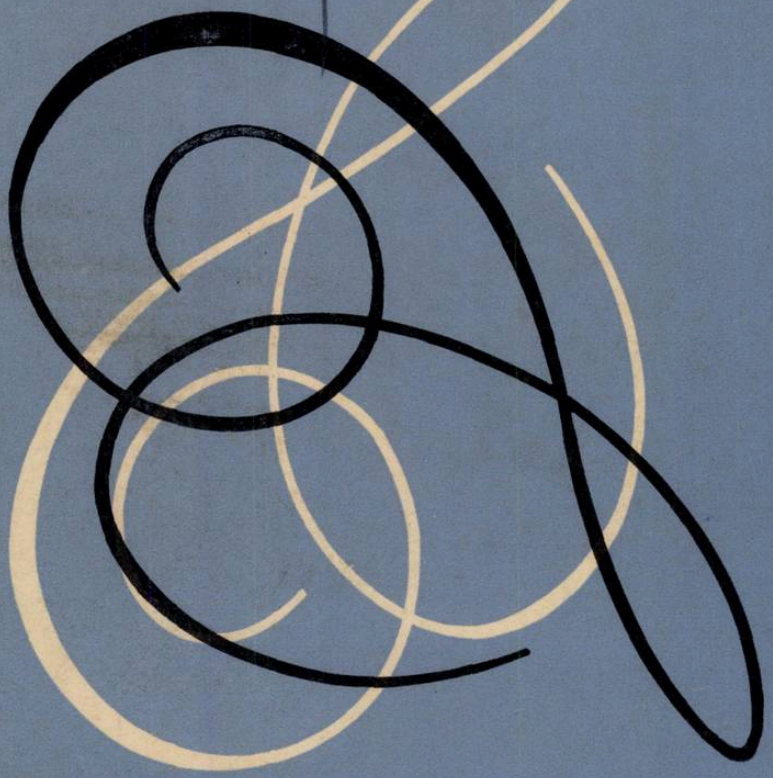
78/2



muzica

IANUARIE

1969

1

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALIS
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE ST
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

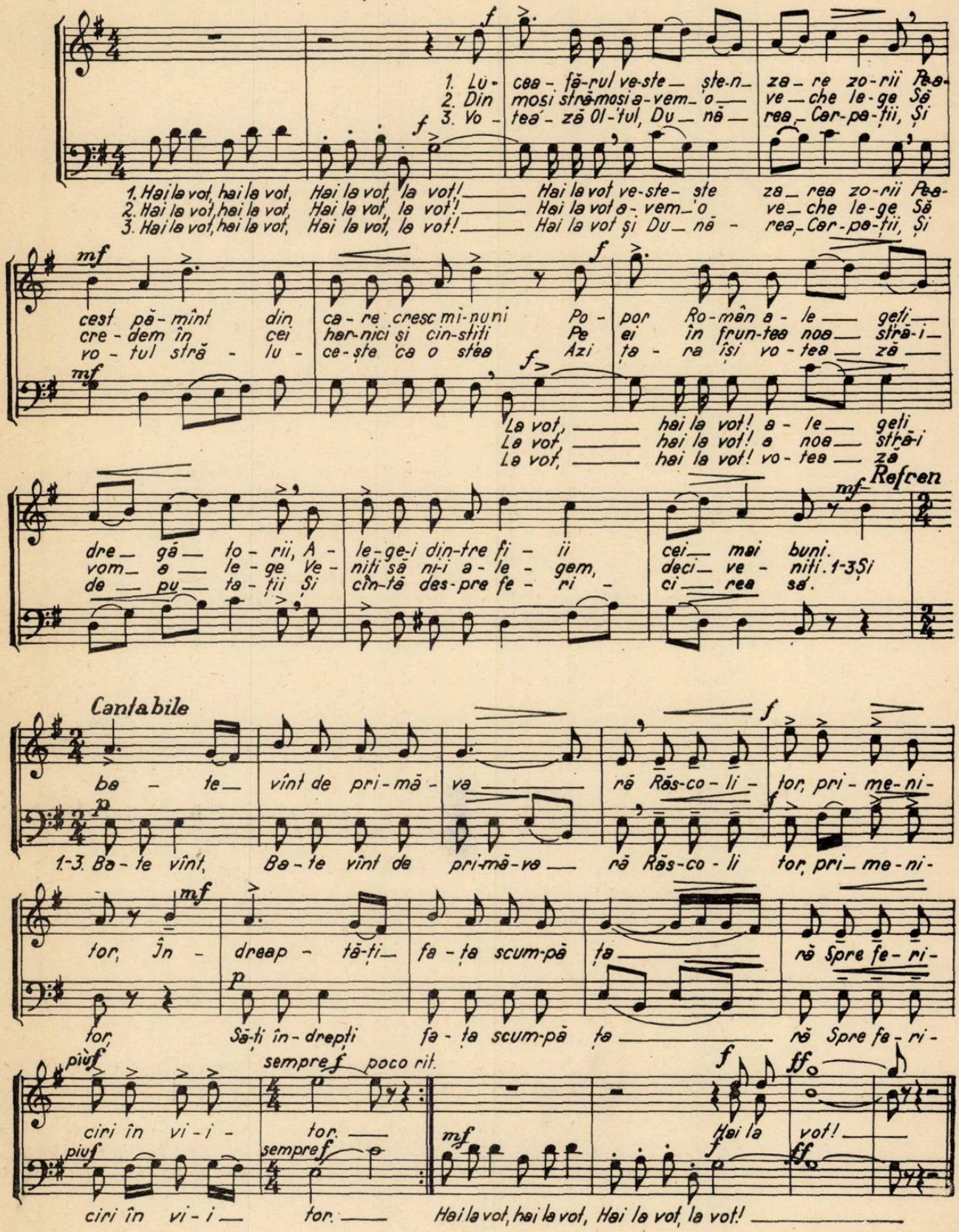
11365

ALEGERI

cor pentru două voci egale

Versuri: Alexandru Andrițoiu

Muzica: Ioan D. Chirescu



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

muzica ANUL XIX Nr. 1 IANUARIE 1969

Cuvîntarea tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU la Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor

Stimaţi tovarăşi,

Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor din România constituie un moment de seamă în viaţa cultural-artistică a patriei noastre. Cu acest prilej doresc să vă adresez tuturor un cald salut din partea Comitetului Central al partidului, a Consiliului de Stat şi a Consiliului de Miniştri. (vii aplauze).

Dezbaterea în acest cadru larg, într-un spirit exigent şi constructiv, a problemelor esenţiale ale creaţiei şi criticii muzicale, a activităţii de difuzare a muzicii, a muncii Uniunii Compozitorilor, bogatul schimb de idei şi de experienţă care a avut loc aici vor exercita, fără îndoială, o înrîurire pozitivă asupra dezvoltării artei noastre muzicale — artă care găseşte un tot mai profund ecou în rîndurile cercurilor largi ale iubitorilor de frumos din ţara noastră.

După cîte am fost informat, în cursul dezbaterilor s-au evidenţiat rezultatele bune obţinute în ultimii ani şi, în acelaşi timp, s-au adus o serie de critici — se pare că în cea mai mare parte îndreptăţite — referitoare la unele neajunsuri, atît în ce priveşte creaţia muzicală propriu-zisă, cît şi activitatea conducerii Uniunii. Fără îndoială că problemele ridicate, propunerile şi criticile făcute de participanţii la discuţii vor trebui studiate cu atenţie şi spirit de răspundere de noua conducere a Uniunii Compozitorilor, de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi de celelalte instituţii cultural-artistice, astfel încît ele să-şi găsească o cît mai judicioasă şi rapidă soluţionare, în interesul propăşirii continue a artei muzicale din ţara noastră. Chiar dacă despre unele instituţii nu s-au făcut referiri directe, sau, din anumite considerente, s-a omis nominalizarea lor în criticile exprimate aici, consider suficient că aceste instituţii au fost într-o formă sau alta, vizate, pentru ca şi ele să tragă toate concluziile şi învăţămintele necesare şi să acţioneze în direcţia îmbunătăţirii muncii lor.

Aş vrea să subliniez în mod deosebit caracterul principial al dezbaterilor, care au prilejuit afirmarea poziţiei filozofice materialist-dialectice pe care se situează compozitorii şi muzicologii din ţara noastră, exprimarea limpede a voinţei lor de a făuri o artă închinată cauzei desăvîrşirii socialismului, o artă care să contribuie la făurirea omului nou al societăţii noastre socialiste. (vii aplauze). Se poate spune că Adunarea

11.365

Generală a constituit o vie ilustrare a atașamentului și adeziunii creatorilor noștri de muzică, a tuturor muzicologilor, la idealurile nobile ale socialismului, la politica internă și externă a partidului, o manifestare puternică a dorinței și hotărîrii acestui important detașament al intelectualității românești de a-și aduce contribuția, împreună cu toți oamenii de artă și cultură, cu întregul popor, la înfăptuirea programului de înflorire materială și spirituală a patriei noastre socialiste. (aplauze îndelungate).

Partidul și guvernul dau o înaltă apreciere bogatei și rodnicei activități desfășurate de compozitorii și muzicologii din țara noastră — români, maghiari, germani și de alte naționalități — valorosului lor aport la dezvoltarea noii noastre culturi, la întreaga viață artistică a României socialiste. Am convingerea că și în viitor veți răspunde cu cinste cerințelor poporului nostru, intereselor construcției socialiste. (aplauze puternice).

Stimați tovarăși,

Adunarea Generală a compozitorilor și muzicologilor are loc într-un climat de profundă efervescență social-politică, de muncă însuflețită a întregului popor pentru realizarea programului de desăvîrșire a construcției socialiste elaborat de Congresul al IX-lea și de Conferința Națională a partidului. Transpunerea în viață a măsurilor adoptate de partid și de statul nostru socialist pentru punerea tot mai largă în valoare a potențialului uman și material al țării, a superiorității orînduirii noastre socialiste, asigură rezultate tot mai bune în toate domeniile de activitate, intensificarea producției industriale și agricole, a creației cultural-științifice, ridicarea nivelului de trai al populației. În societatea noastră se desfășoară un intens proces de perfecționare a relațiilor de producție și a raporturilor dintre oameni, de adîncire a democrației socialiste, de promovare susținută a normelor de echitate și justiție socială — care stimulează și dezvoltă puternic valențele creatoare ale întregului nostru popor, afirmarea multilaterală a personalității umane. Politica marxist-leninistă a partidului, înfăptuită cu perseverență și elan patriotic de toți oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, unește tot mai strîns forțele societății, întărește necontenit unitatea moral-politică a poporului — temelia trainică, de neclintit, a României socialiste. (aplauze puternice).

Societatea pe care o edificăm are drept țel suprem slujirea omului, realizarea celor mai înalte aspirații ale întregului popor. Ea își îndreaptă eforturile spre asigurarea atît a unei înalte civilizații materiale, cît și a unei bogate vieți spirituale pentru toți cetățenii țării noastre. Societatea socialistă nu reduce omul la rolul de forță de producție — ci vede în el beneficiarul tuturor valorilor științifice și culturale produse de-a lungul timpurilor, factorul suprem al societății care, pentru a-și îndeplini măreața misiune ce-i revine în transformarea lumii, are nevoie să-și lărgească continuu orizontul, să-și ridice nivelul de conștiință, să-și perfecționeze caracterul, personalitatea. Societatea noastră socialistă a desfășurat și desfășoară o intensă activitate în vederea lichidării efectelor îndelungatei perioade de exploatare și asuprire la care a fost osîndit în trecut omul muncii, considerat de clasele exploatatoare drept simplu instrument de muncă, sursă de profit; ea asigură condițiile necesare pentru ca masele muncitoare, întregul popor să se bucure de cuceririle științei și artei, să-și poată cultiva talentele și înclinațiile, să-și poată manifesta din plin virtuțile spirituale.

Țara noastră se mîndrește cu un bogat și valoros tezaur de creație muzicală, făurit de-a lungul secolelor de marele artist popular anonim, care dă glas — cu o expresivitate ce relevă talentul și geniul artistic remarcabil al poporului nostru — spiritualității noastre naționale, nobleței și profunzimii sufletești a oamenilor care au trăit, au luptat și au muncit pe aceste meleaguri.

Minunata noastră comoară de balade, doine, hore, cîntece corale și instrumentale, în care palpită deosebit de emoționant aspirațiile, idealurile de veacuri și particularitățile morale ale poporului român, precum și gama largă de lucrări muzicale folclorice create în zilele noastre, exprimînd împlinirile și năzuințele maselor stăpîne pe destinul lor,

constituie un patrimoniu artistic de nepreţuit, a cărui faimă a trecut de mult hotarele ţării. El oferă un nesecat izvor de inspiraţie artistică pentru compozitori, un zăcămînt nealterat de sensibilitate creatoare în stare să imprime muzicii noastre contemporane un autentic specific naţional, prospeţime, vigoare şi originalitate. Fără îndoială, creatorii muzicali din ţara noastră vor şti să dea expresie acestui specific, făcînd să triumfe şi să se dezvolte şi mai mult talentul şi arta poporului român. (vii aplauze).

Este cunoscut că, în fiecare epocă, marea artă reflectă imperativele vieţii sociale, idealurile oamenilor, existenţa, munca şi preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei ţării lor. Cîntecul i-a însufleţit odinioară pe înaintaşii noştri în lupta pentru eliberarea naţională şi socială, pentru înfăptuirea unirii, crearea statului naţional unitar şi cucerirea independenţei, în lupta revoluţionară împotriva exploatării şi împilării. În anii de după eliberare, în marile bătălii duse pentru victoria revoluţiei socialiste şi transformarea revoluţionară a societăţii, cîntecul a sporit marele elan patriotic al maselor, a răscolit conştiinţe, chemînd tot ceea ce avea mai bun naţiunea noastră la realizarea programului Partidului Comunist, la munca pentru refacerea şi înflorirea socialistă a ţării.

Poporul nostru preţuieşte tot ceea ce s-a făurit bun în trecut în această sferă de creaţie, ca în toate domeniile de activitate de altfel, — şi, aducînd un omagiu înaintaşilor, ne îndeplinim o sacră îndatorire atît faţă de ei, cît şi faţă de poporul nostru. În acelaşi timp considerăm că aceasta reprezintă un apel adresat oamenilor de artă de astăzi de a urma exemplul înaintaşilor, servind cu abnegaţie poporul, cauza construcţiei socialiste (aplauze puternice, îndelungi). Alături de toţi cei ce muncesc, creatorii de muzică şi-au înscris numele în marea cronică revoluţionară a României moderne, în grandioasa operă de construcţie socială desfăşurată de poporul român.

A continua această nobilă tradiţie militantă a muzicii noastre, în condiţiile epocii desăvîrşirii socialismului — ce întrece în măreţie şi strălucire toate epocile anterioare din istoria poporului român — este o înaltă îndatorire de cinste pentru toţi compozitorii din România. Creînd opere artistice impregnate de suflul dinamic, revoluţionar al socialismului, în care să răsune cu putere ecoul aspiraţiilor de azi ale poporului, compozitorii noştri îmbogăţesc nu numai tezaurul culturii noastre naţionale, ci şi patrimoniul artei universale. Ceea ce conferă prestigiu şi autoritate muzicii noastre în ochii celorlalte naţiuni, ceea ce face să-i sporească valoarea pe plan internaţional este nu imitarea sau copierea unor curente sau şcoli „la modă" în străinătate, ci exprimarea fidelă a personalităţii psihice şi morale a poporului nostru, a caracteristicilor sale sufleteşti, a ţelurilor supreme cărora îşi consacră elanul şi forţele creatoare.

Diversitatea în creaţia muzicală, ca în toate artele, este necesară, dar aceasta se impune nu numai pe plan naţional. Ar fi, cred, destul de greu pentru iubitorii de artă ca să asculte una şi aceeaşi muzică — indiferent dacă este compusă în România, în Franţa, în Uniunea Sovietică sau în Italia ; aşa ar fi dacă s-ar încuraja tendinţele — care, e drept, nu caracterizează muzica noastră — ale unor compozitori de a imita lucrări muzicale din alte ţări. Este limpede că prin aceasta cei în cauză nu fac un serviciu nici muzicii româneşti şi nici muzicii universale (aplauze îndelungate). Dacă sîntem partizanii diversităţii de stiluri în creaţia muzicală pe plan naţional, cu atît mai mult trebuie să fim partizanii diversităţii pe plan internaţional (vii aplauze). Nu înţeleg prin aceasta că muzicienii noştri trebuie să se izoleze, să ignoreze muzica ce se creează în alte ţări. Dimpotrivă, valorile muzicale intrate în circulaţia internaţională trebuie să fie făcute cunoscute nu numai compozitorilor, ci şi publicului larg din ţara noastră. Dar, în acelaşi timp, consider că datoria creatorilor noştri este ca la rîndul lor, oglindind specificul nostru naţional să facă cunoscută lumii muzica, arta, puterea de creaţie a poporului român (aplauze puternice, îndelungi). Numai astfel muzica naţiunii noastre se afirmă în mod distinct în concertul civilizaţiei mondiale, aduce o contribuţie specifică, originală, la avuţia spirituală a umanităţii.

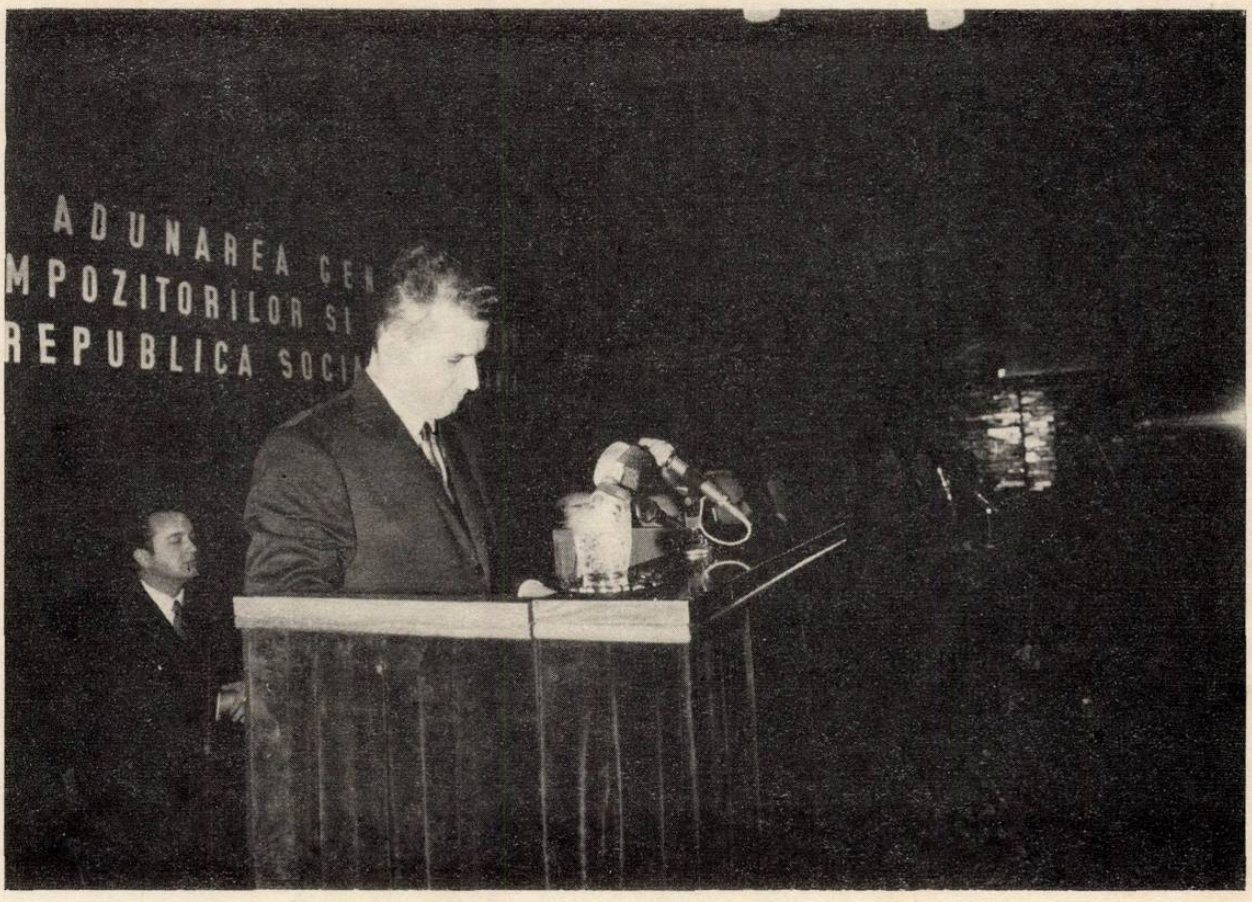
În acest context capătă un bogat conținut și colaborarea compozitorilor noștri cu creatorii de muzică din celelalte țări, contactele internaționale pe plan artistic. Și — pentru că am fost informat că în adunarea generală s-au ridicat și probleme privind îmbunătățirea în continuare a contactelor internaționale, precum și studiile în străinătate — țin să subliniez că apreciez ca îndreptățite aceste deziderate. Desigur, această chestiune nu trebuie absolutizată. Este necesar să dezvoltăm contactele artistice cu celelalte popoare, este necesar ca muzicienii noștri să studieze și să învețe din tot ceea ce există mai bun în alte țări ; să nu se uite însă nici un moment că ei vor fi mari compozitori numai în măsura în care vor fi legați de pămîntul unde s-au născut și au crescut (aplauze îndelungate, puternice).

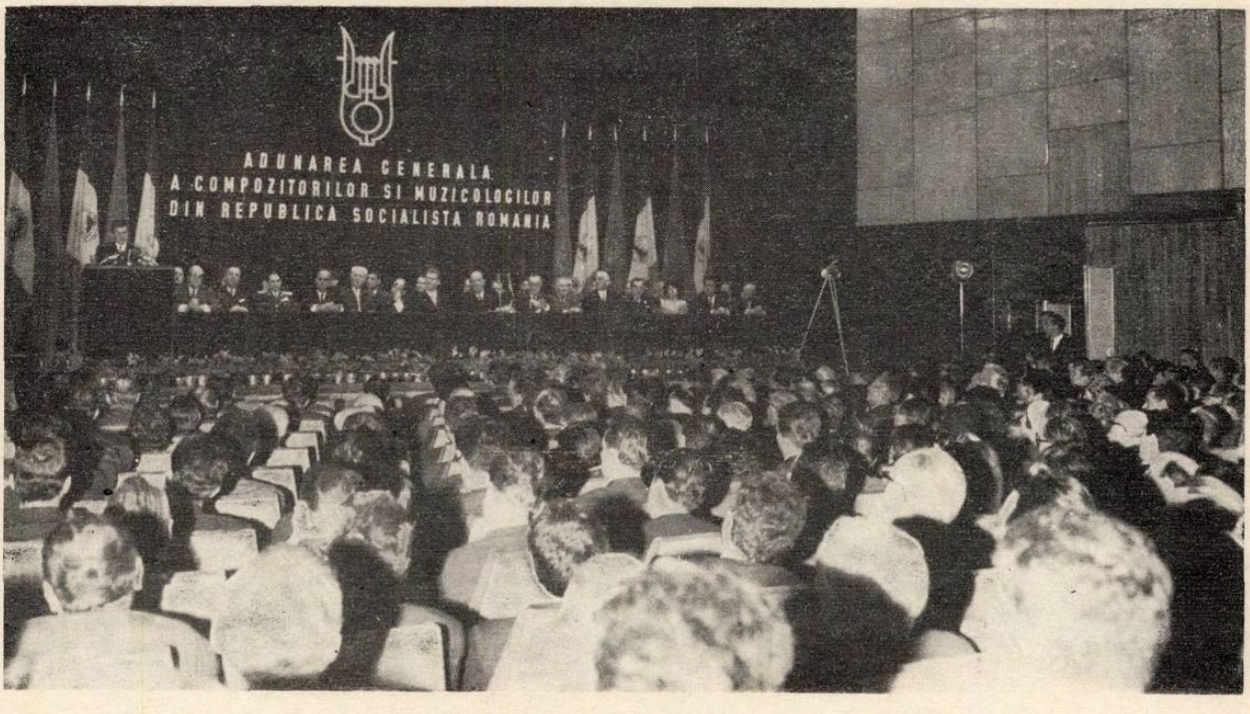
Obișnuiesc uneori să mă duc la vînătoare și să ascult, așteptînd vînatul, păsările care umplu pădurea cu trilurile lor. Știți bine, se întîmplă uneori să se rătăcească prin pădurile noastre și păsări ce nu sînt de pe aceste meleaguri. E lesne de observat că ele nu cîntă cu aceeași voioșie, cu aceeași originalitate ca acelea care s-au născut și au învățat să zboare aici. Aceasta e valabil și pentru compozitori (vii aplauze). Referindu-mă la compozitori, am în vedere nu rătăcirea teritorială, ci o anumită rătăcire filozofică sau spirituală care îi poate împiedica să fie înțeleși de conaționalii lor (aplauze puternice). Partidul și guvernul nostru consideră că, participînd tot mai activ la viața culturală a lumii contemporane, cunoscînd și însușindu-și cuceririle noi ale artei universale, oamenii de artă din România au datoria să afirme cu pasiune valorile spirituale ale poporului român, să facă cunoscut tuturor geniul său artistic. Prin aceasta ei îndeplinesc atît o nobilă misiune patriotică, cît și o însemnată misiune internațională (aplauze puternice, îndelungi).

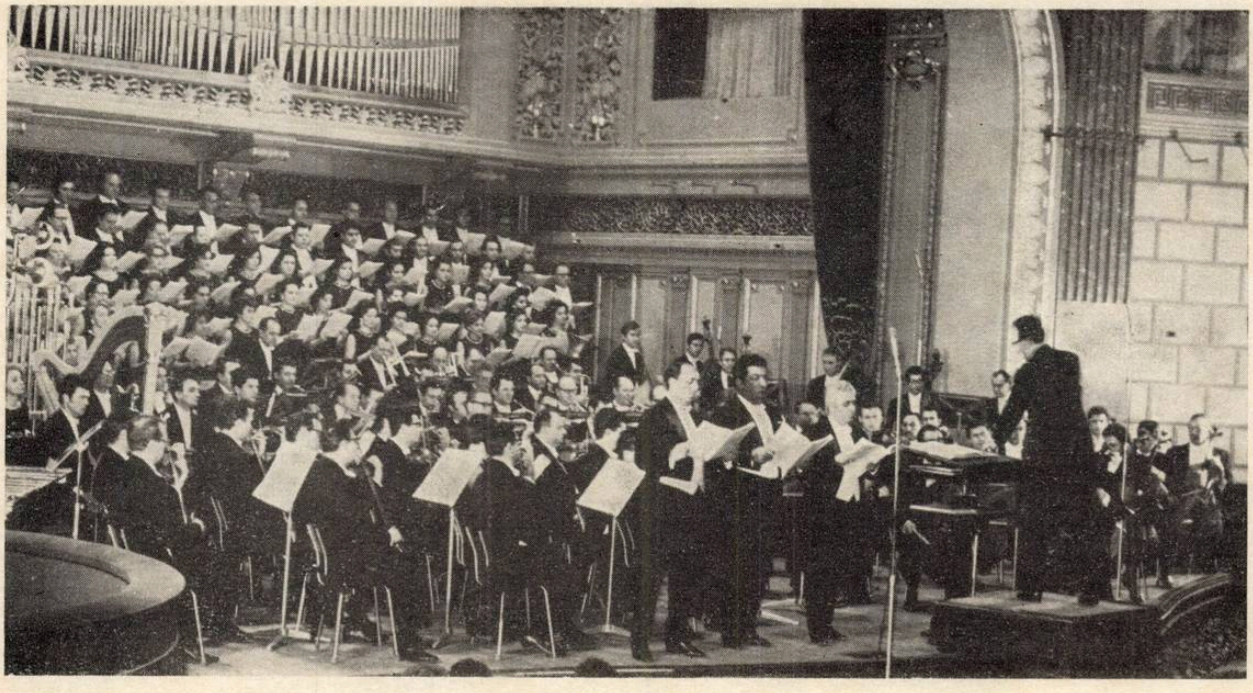
Făurind asemenea opere, compozitorii noștri se achită și de o înaltă sarcină socială, fac din talentul lor un mijloc de perfecționare morală și de educație estetică a omului, un factor de mobilizare a energiilor maselor în slujba progresului societății. În legătură cu aceasta, pe bună dreptate, în Adunarea generală, o serie de compozitori au subliniat necesitatea de a se crea o muzică care să vibreze adînc în conștiința maselor largi — înțelegerea și asimilarea de către oameni fiind suprema rațiune de a exista a oricărei arte. Dezvoltarea instrucției publice, ridicarea nivelului cultural al poporului în anii socialismului pun în fața compozitorilor noștri, ca de altfel în fața tuturor creatorilor de artă, exigențe sporite pentru realizarea unor lucrări de înaltă ținută artistică, bogate în conținut și în același timp larg accesibile publicului nostru nou.

Chemînd creatorii de frumos să se cufunde adînc în clocotul vieții poporului pentru a făuri lucrări viguroase, emoționante, care să sintetizeze mesajul umanist al acestei epoci, partidul nostru încurajează și stimulează totodată eforturile artiștilor pentru perfecționarea continuă a măiestriei, pentru inovarea mijloacelor de expresie, pentru lărgirea continuă a paletei de stiluri și maniere de creație, îmbogățirea și diversificarea artei noastre socialiste. Aceste deziderate sînt pe deplin valabile și în domeniul muzicii.

Viața culturală tot mai intensă din țara noastră reclamă un repertoriu muzical multilateral, în care să-și găsească locul cuvenit toate genurile. Acordîndu-se prețuirea cuvenită muzicii simfonice, muzicii de cameră, operei și operetei, stimulînd eforturile pentru dezvoltarea continuă a acestor genuri, nu trebuie să se ignore nici alte genuri muzicale care se bucură de audiență în rîndul publicului larg. Mă gîndesc în primul rînd la muzica de masă, la cîntecul revoluționar, patriotic, care exercită o puternică înrîurire asupra conștiinței politice și cetățenești a oamenilor muncii, care contribuie la cultivarea dragostei de patrie, a devotamentului pentru cauza construcției socialismului și comunismului. O valoare deosebită are muzica de acest gen în educația tineretului și a copiilor în spiritul patriotismului socialist și al internaționalismului proletar, în viața pionierească, în munca Uniunii Tineretului Comunist, precum și în cadrul bogatei și amplei activități artistice de amatori, care se desfășoară pe întreg cuprinsul țării. Tocmai de aceea considerăm necesar ca muzica corală, de fanfară, marșurile să intre în mod permanent în preocupările celor mai de seamă compozitori ai noștri. În același timp este locul săară-


ADUNAREA GEN
MPOZITORILOR SI
REPUBLICA SOCI


ADUNAREA GENERALA
A COMPOZITORILOR SI MUZICOLOGILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMANIA



tăm că o răspundere deosebită în educația muzicală a tinerei generații, în crearea pasiunii tinerilor pentru cîntec, revine școlii. Dacă gravele lacune existente în anii trecuți în această direcție în programul de învățămînt s-au înlăturat în parte, continuă să rămînă încă actuală nevoia de a înfrînge pasivitatea unor cadre didactice, și, din păcate, și a unor organizații ale Uniunii Tineretului Comunist, față de activitatea muzicală a tineretului, față de dorința sa de a-și manifesta prin cîntec elanul, optimismul, dragostea de viață.

Pe bună dreptate, în cadrul Adunării generale, unii vorbitori au subliniat necesitatea de a se depune eforturi mai susținute pentru ridicarea calității muzicii ușoare — unul din genurile de cea mai largă circulație în public și, în mod deosebit, în masa tineretului. Desigur, o caracteristică a muzicii ușoare este aceea de factor de divertisment, dar aceasta nu implică lipsa calităților educative ale acestei muzici, a capacității ei de a transmite idei și sentimente profunde. Din păcate, trebuie să spunem că, în ultimul timp, în acest domeniu se manifestă neajunsuri serioase ; este poate sectorul muzical unde se observă cel mai pregnant tendința spre imitație, îndepărtarea de specificul nostru artistic național. Publicul larg solicită cîntece de muzică ușoară melodioase, scrise pe versuri inspirate, care să spună cît de cît ceva, să dea expresie vie marii bogății de sentimente, gînduri și preocupări ale omului societății socialiste, să răspundă obligațiilor fundamentale ale artei de a cultiva gustul ales, de a exercita o înrîurire binefăcătoare asupra sensibilității și conștiinței umane. Sîntem convinși că compozitorii noștri vor ști să răspundă cu cinste acestei îndatoriri, așteptărilor milioanelor de iubitori de muzică din țara noastră.

În legătură cu aceasta aș dori să mă refer la faptul că și în domeniul muzicii, ca și în alte domenii ale artei, se poate spune că poziția filozofică a artistului este aceea care determină pînă la urmă și caracterul creației sale. Consider că, pe bună dreptate, în cadrul dezbaterilor s-au ridicat și o serie de probleme privind îmbunătățirea activității ideologice, subliniindu-se necesitatea ca toți creatorii de muzică să acorde atenție, paralel cu munca artistică, problemelor vieții sociale, participării active la întreaga muncă de transformare revoluționară a societății. Artiștii orînduirii noastre socialiste trebuie să fie partizani activi ai ideologiei materialist-dialectice în lupta împotriva oricăror concepții idealiste, retrograde ; numai așa, în operele lor va putea palpita cu putere pulsul vieții, se vor oglindi convingător năzuințele fundamentale ale poporului nostru (aplauze puternice, îndelungi).

Partidul și guvernul acordă, după cum știți, o atenție deosebită creării condițiilor pentru participarea tot mai activă a tuturor cetățenilor patriei la edificarea socialismului în România, la întreaga activitate de elaborare și înfăptuire a politicii noastre interne și internaționale, considerînd că astfel se asigură ca măsurile adoptate de partid și guvern să corespundă cît mai bine dorințelor, intereselor și năzuințelor întregului nostru popor. În aceasta se exprimă, de altfel, superioritatea orînduirii socialiste, democrația noastră socialistă în plină dezvoltare ; prin aceasta se creează condiții de manifestare liberă a omului în toate sferele de activitate socială. Desigur, pentru a făuri opere de valoare, orice om trebuie să poată învăța, să se poată instrui, să poată gîndi, să dispună de o largă libertate de activitate și creație. Știu că aici s-a vorbit în mod just despre aceasta. Libertatea creatorului este strîns legată de libertatea socială, de libertatea generală a poporului, de democrația socialistă. Această libertate nu este ruptă și nu poate fi ruptă de dezvoltarea societății noastre ; creația, libertatea de creație se înscriu în climatul nou în care trăiește și muncește întregul popor. Întegrîndu-se strîns în realitatea socială generală, libertatea artistică de creație va corespunde intereselor mersului nostru înainte, va contribui la dezvoltarea multilaterală a societății noastre socialiste (vii aplauze).

Așa cum s-a arătat și în dezbateri, în muzică, ca în toate artele, un rol esențial în orientarea filozofică și artistică a creației, în imprimarea unui exigent spirit de discernămînt în selecția valorilor, precum și în dezvoltarea educației muzicale a maselor îl au criticii, muzicologii, publicațiile de artă. Critica muzicală trebuie să aducă o contribuție esențială la

cristalizarea cît mai originală a şcolii muzicale româneşti contemporane, la promovarea unui larg schimb de opinii, care să contribuie la afirmarea celor mai înaintate poziţii în creaţia muzicală, la îmbogăţirea continuă a conţinutului şi la ridicarea nivelului ei artistic. În acelaşi timp, o importanţă deosebită în viaţa artistică are ridicarea nivelului muncii de difuzare a producţiilor muzicale în rîndul publicului ; filarmonicile, teatrele lirice, formaţiile orchestrale de toate genurile şi, în mod deosebit, radioul şi televiziunea au datoria să-şi sporească exigenţa faţă de valoarea lucrărilor pe care le popularizează. Aceste instituţii au datoria de a ţine seama de public, de a respecta publicul difuzînd opere care să corespundă cerinţelor acestuia, obligaţiilor încredinţate de partidul, guvernul, poporul nostru (aplauze). Cred că tovarăşii de la radio şi televiziune înţeleg că aceasta este o critică, deoarece ei nu întotdeauna procedează astfel.

Aşa cum s-a subliniat în mod judicios în cadrul adunării, înflorirea continuă a creaţiei muzicale din ţara noastră depinde, în bună măsură de calitatea şi amploarea activităţii pe care o desfăşoară Uniunea Compozitorilor. Nu doresc, firește, să mă amestec în treburile interne ale Uniunii compozitorilor, de aceea nu am să spun nimic despre activitatea ei. Doresc, totuşi, ca, în primul rînd, să felicit călduros şi să urez succes în muncă noului comitet al Uniunii Compozitorilor, ales de Adunarea generală, precum şi preşedintelui Uniunii, tovarăşului Ion Dumitrescu (aplauze puternice). Noul comitet va înţelege, desigur, că, nereferindu-mă la unele aspecte ale activităţii din trecut, nu înseamnă că nu au existat lipsuri în munca vechiului comitet ; cred că se va ţine seama de ceea ce dumneavoastră aţi spus aici, şi că noul comitet va lucra ceva mai bine, inclusiv preşedintele uniunii (vii aplauze).

Pe bună dreptate s-a spus în adunare că una din îndatoririle principale ale Uniunii este aceea de a stimula în rîndul compozitorilor, cu şi mai multă perseverenţă şi vigoare, spiritul dezbaterilor artistice principiale, de a milita pentru o creaţie muzicală inspirată din realităţile ţării noastre, străbătută de spirit militant, pătrunsă de patosul umanismului socialist, consacrată cauzei măreţe pentru care munceşte şi luptă întregul nostru popor. Ca organizaţie obştească, integrată în Frontul Unităţii Socialiste, Uniunii Compozitorilor îi revine totodată sarcina de a organiza participarea tot mai intensă a compozitorilor şi muzicologilor la viaţa social-politică a ţării, la activitatea generală de construcţie a societăţii socialiste.

Aş dori să mă refer, în cîteva cuvinte, la misiunea ce revine comuniştilor, membri ai Uniunii Compozitorilor — şi anume aceea de a milita permanent pentru înfăptuirea, în arta muzicală, a principiilor politicii partidului nostru, pentru ca în întreaga viaţă cultural-artistică, muzicală să triumfe principiile materialismului dialectic, ale marxism-leninismului. Această concepţie înaintată trebuie să constituie un fir roşu al întregii lor activităţi, şi aş vrea să subliniez, atît a lor cît şi a tuturor membrilor Uniunii Compozitorilor, fie că sînt sau nu membri ai partidului nostru (aplauze puternice).

Muzica are minunata capacitate de a se face înţeleasă pe toate meridianele ; ea are limba ei proprie, internaţională, care nu cunoaşte graniţe şi care tocmai de aceea înlesneşte comunicarea directă şi apropierea între oameni şi popoare. Muzica trebuie să fie un mesager al dorinţei popoarelor de a trăi în pace şi bună înţelegere, de a pune geniul uman în slujba construcţiei, a progresului şi bunăstării maselor şi nu a războiului şi distrugerii. Muzica trebuie să fie un apel patetic la raţiune, la luciditate, la răspundere faţă de soarta omenirii, ea trebuie să condamne forţele obscurantiste, reacţionare, care aţîţă vrajba între popoare, care încalcă drepturile suverane ale naţiunilor, împing la înarmare, la război rece, la încordare şi conflicte. Muzicii româneşti îi revine înalta menire de a purta în lume solia idealurilor de muncă şi creaţie paşnică ale poporului nostru, de a face cunoscute aspiraţiile sale spre progres şi civilizaţie. Compozitorii noştri sînt chemaţi să dea glas sentimentelor internaţionaliste, de solidaritate ale poporului român cu toate popoarele care luptă pentru eliberare naţională şi socială, împotriva asupririi şi

războiului, dorinței sale arzătoare de pace și colaborare internațională (vii aplauze).

După cum vă este cunoscut, România socialistă este unul din detașamentele active ale marelui front mondial antiimperialist ; ea luptă în primele rînduri ale forțelor înaintate ale lumii contemporane pentru triumful socialismului, pentru victoria idealurilor de libertate și progres social, de democrație și pace (vii aplauze). Partidul și guvernul țării noastre acționează neobosit pentru dezvoltarea prieteniei și colaborării frățești cu toate țările socialiste, pentru întărirea unității sistemului socialist mondial, a mișcării comuniste și muncitorești internaționale, a tuturor forțelor progresiste din lumea contemporană, împotriva imperialismului, pentru preîntîmpinarea unui nou război mondial. Pătrunsă de o înaltă răspundere pentru soarta păcii internaționale, România își dedică eforturile promovării principiilor coexistenței pașnice între țări cu orînduiri sociale diferite, zădărnicirii încercărilor de a se reedita epoca războiului rece, de a se împinge din nou omenirea în cursa dezastruoasă a înarmărilor, militează neabătut pentru instaurarea unui climat de destindere și colaborare între popoare, pentru salvgardarea securității omenirii ; și în viitor vom face totul pentru a ne aduce contribuția la cauza progresului și păcii în lume (vii și puternice aplauze)

Stimați tovarăși,

În încheiere, doresc să exprim încă o dată convingerea profundă a conducerii partidului și statului că dezbaterile care au avut loc în cadrul acestei fructuoase Adunări generale vor constitui un puternic stimulent în evoluția ascendentă a artei noastre muzicale. Sîntem convinși că slujitorii muzicii din țara noastră, care numără în rîndurile lor talente remarcabile din toate generațiile — maeștri venerabili și tineri ce pășesc cu entuziasm pe drumul afirmării — vor dărui eroicului nostru popor tot mai multe lucrări care să-i cînte faptele glorioase, să-l înaripeze în grandioasa operă socială pe care o întreprindem pe pămîntul României, pentru victoria socialismului și comunismului (aplauze puternice).

Vă urez tuturor succese tot mai mari în activitatea dv., sănătate și multă fericire (vii și puternice aplauze ; asistența, în picioare, ovaționează îndelung).

Darea de seamă a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România la Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor rostită de Ion Dumitrescu

Președintele Uniunii Compozitorilor

Stimați tovarăși,

Adunarea Generală a compozitorilor și muzicologilor din România — ca for suprem al creatorilor și oamenilor de știință muzicală — își propune să dezbată problemele creației muzicale și muzicologiei românești în perioada de la precedenta conferință pe țară și pînă astăzi și să indice perspectivele desvoltării activității în aceste domenii.

Adunarea noastră generală își propune să reliefeze, cu această ocazie, contribuția pe care muzicienii o aduc, alături de întregul nostru popor, la înfăptuirea obiectivelor politicii interne și externe a Partidului, la înflorirea României Socialiste.

În cadrul lucrărilor va fi supus desbaterii și aprobării noul Statut al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, care trebuie să consacre creșterea atribuțiilor și a aportului acestei organizații obștești în cadrul sistemului democratic al vieții publice și muzicale din țara noastră, să precizeze drepturile și îndatoririle membrilor săi, să asigure participarea celor mai valoroase forțe creatoare la înfăptuirea deziderateloi activității de creație muzicală și de muzicologie.

Moment marcant în viața culturală a țării noastre, Adunarea Generală a Compozitorilor și Muzicologilor din România se desfășoară în condițiile avîntului patriotic al poporului român, care, sub conducerea Partidului desăvîrșește nobila operă de construire a socialismului.

Deschizînd larg drumul pentru valorificarea potențialului constructiv al maselor în toate domeniile de activitate, Congresul al IX-lea al Partidului a apreciat realizările și a subliniat perspectivele creației artistice, rolul important al acesteia în acțiunea de continuă ridicare spirituală a oamenilor din țara noastră. Forța conducătoare în întreaga viață a patriei noastre socialiste, Partidul Comunist Român acordă o grijă deosebită înfloririi culturii și artei, afirmării nestînjenite a tuturor talentelor.

În perioada de la Conferința precedentă, în climatul de avînt economic și progres social-cultural, determinat de hotărîrile Partidului, creația muzicală s-a îmbogățit cu noi și valoroase lucrări, legate structural de viața și aspirațiile societății noastre socialiste. Compozitorii și muzicologii participă cu întreaga lor capacitate de creație la amplul proces de înflorire materială și spirituală a României contemporane, oglindind în lucrările lor dinamismul și elanul constructiv al poporului.

Prezența muzicienilor în actualitate, în frontul larg al afirmării personalității umane, confirmă aspirațiile și eforturile lor de a participa activ la evenimentele pe care le trăiesc, de a înțelege sensul mișcării istorice în care este angajată patria. Prin creația și atitudinea lor, compozitorii și muzicologii își afirmă adeziunea la programul de desvoltare și perfecționare a vieții sociale, la întreaga politică a Partidului. Solicitînd contribuția plină de pasiune și responsabilitate a tuturor muzicienilor din țara noastră, fără deosebire de naționalitate, faptele luminoase care se înscriu astăzi în istoria poporului nostru își află rezonanța în arta sunetelor.

Participant la lupta pentru triumful ideilor umaniste, muzicianul este un factor de dinamizare a conștiințelor, de înnobilare a gîndirii și sensibilității contemporane. Prin specificul limbajului ei, muzica are largi disponibilități de comunicare între oameni, popoare. În repetate rînduri, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat însușirea deosebită a muzicii de a exprima bogăția spirituală a poporului român, de a transmite în mod di-

rect mesajul nostru de prietenie și pace tuturor popoarelor. În virtutea acestui adevăr, făurind lucrări în spiritul dragostei pentru patria socialistă, compozitorii militează pentru desvoltarea prieteniei și colaborării între toate țările socialiste, între toate popoarele lumii. Creația noastră muzicală, din ce în ce mai prezentă în contextul artistic mondial, a devenit un mesager al aspirațiilor de pace ale României, un factor de apropiere și frăție între oameni, un mijloc de unire a eforturilor pentru înfăptuirea înaltelor idealuri ale umanității.

În procesul de ridicare spirituală a societății noastre contemporane, muzica are un rol de prim ordin prin forța ei emoțională, prin bogăția de idei pe care le transmite. Niciodată în istoria artei procesul de creație, de interpretare și de apreciere a muzicii nu a avut un caracter social mai accentuat, o angajare mai pronunțată în idealurile umanismului.

În condițiile create de triumful socialismului, de noile relații statornicite între oameni, umanismul creației artistice capătă un conținut calitativ superior. El face să rodească în muzică cele mai generoase teme de inspirație, creează un destin nou operei de artă, unește într-o vibrație sufletească puternică generații de muzicieni și iubitori ai muzicii. Compozitorii români consideră ca o înaltă îndatorire continuarea marilor tradiții ale muzicii naționale și universale, îmbogățirea acestora cu noi valori care să răspundă exigențelor vremii noastre.

Patriotismul a generat și generează în muzica românească pagini luminoase, de o mare forță emoțională, menite să insufle maselor dragoste și mîndrie pentru marile figuri și momente ale istoriei naționale și să cultive în sufletul tineretului eroismul muncii constructive, iubirea de țară. Responsabilitatea patriotică a compozitorului se reflectă în înțelegerea misiunii sale de exponent al culturii naționale, în profunzimea tratării temelor istorice și de actualitate, în conștiința rolului său militant pentru cultivarea dragostei nețărmurite față de România Socialistă.

Tematica patriotică, în înțelesul ei contemporan legat de avîntul construcției socialiste, de promovarea marilor idei ale umanismului și ale internaționalismului, prilejuiește creatorului o profundă meditație asupra sensului ei artistic și educativ, asupra semnificației ei în conștiința poporului.

Liber să-și aleagă calea proprie de manifestare a personalității sale creatoare, să selecteze și să fructifice dintre valorile tradiției și cele contemporane tot ceea ce consideră mai adecvat propriei sensibilități, propriei viziuni estetice și afinității stilistice, muzicianul are, la rîndul lui, datoria de a contribui cu toată puterea sa creatoare la progresul spiritual al omenirii.

Apreciată în toată complexitatea ei dialectică, relația între autonomia procesului creator și imperativul social al operei de artă, între independența activității creatoare și exigențele vremii, departe de a frîna avîntul fanteziei și căutările inovatoare, le dă aripi, imprimînd operei de artă autentice marea finalitate umanistă.

În zilele noastre, mai mult ca oricînd, actul creației este pus, inevitabil în raport cu tendințele, realizările și nivelul pe plan universal ale artei sunetelor. Cu cît valorile create de artiști se integrează mai dinamic în circuitul mondial, cu atît se impune ca ele să reprezinte mai profund și multilateral cultura națiunii căreia îi aparține compozitorul.

Muzica dispune prin excelență de posibilitatea realizării unei strînse comuniuni între caracterul național și cel universal. Această însușire decurge din specificul emoțional al acestei arte, din capacitatea ei de a se face universal înțeleasă.

Culturile mari, viguroase, se caracterizează prin bogăția lor de valori nepieritoare, prin ampla diversitate a modalităților de exprimare, prin varietatea stilurilor și originalitatea personalităților care o reprezintă. Diversitatea stilurilor decurge în mod logic din aspectul dialectic al vieții care generează în permanență forme noi. În același timp, varietatea stilurilor, a modalităților de exprimare decurge și din structura temperamentală, sensibilitatea și formația fiecărui compozitor. Socialismul, prin capacitatea sa de a stimula afirmarea forțelor creatoare ale întregului popor, oferă largi posibilități de înflorire și afirmare a personalității umane, accelerează procesul de diversificare a modalităților creatoare.

În muzica românească contemporană, orizontul creației s-a îmbogățit treptat nu numai cu lucrări de valoare și ținută artistică, ci și cu individualități creatoare, care îndreptățesc speranțele într-o evoluție continuă ascendentă.

Este caracteristic activității de creație desfășurată în patria noastră, faptul că nutrind aspirații comune și bucurîndu-se de aceleași condiții de desvoltare a talentului lor, compozitorii și muzicologii maghiari, germani și de alte naționalități conlocuitoare, împreună cu compozitorii români, își aduc întreaga lor contribuție la înflorirea artei și culturii Patriei noastre socialiste.

O grijă deosebită este acordată sprijinirii tinerelor talente. Cuprinderea creației tinerilor compozitori în cenaclurile Uniunii, prezența ei în programul general de concerte, în concertele speciale „Tribuna tinerilor compozitori" și în emisiunile radiofonice, discutarea ei în presă, sînt acțiuni care contribuie la formarea acestora.

Seriozitatea și responsabilitatea actului de creație, conștiința funcției sociale a artei și a menirii artistului reprezintă chezășia împlinirii obiectivelor majore ale culturii muzicale românești, în epoca socialistă. În lumina acestor principii estetice fundamentale, prezentul raport își propune să analizeze desvoltarea diferitelor genuri ale creației noastre muzicale, urmînd ca prin contribuția largă la discuții a participanților la Adunarea noastră generală să completăm și să adîncim problemele prezentate.

Tovarăși,

Creația simfonică românească s-a îmbogățit în ultimii cinci ani cu lucrări valoroase și originale. Alături de creatori cu îndelungată experiență și activitate în domeniul muzicii simfonice și instrumentale ca Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, Gheorghe Dumitrescu, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, noi generații de compozitori și-au adus în anii din urmă contribuția la îmbogățirea acestor genuri. Au apărut noi și interesante drumuri creatoare, s-au profilat stiluri personale ce se prezintă ca ramificații organice ale arborelui unic și viguros al culturii muzicale românești.

Cu toată diversificarea de orientări și stiluri ce caracterizează în momentul de față creația noastră muzicală, se poate afirma că muzica românească, privită în

totalitatea ei, se manifestă sub aspectul aceleiași sensibilități ca un întreg unitar, distingîndu-se de alte culturi muzicale.

O anume atitudine lirică și meditativă, un dramatism lipsit de ostentație, impregnat de un puternic suflu poetic, un anumit etos ce pătrunde substanța sonoră, expresivitatea melosului plămădit cu esențe și ecouri ale improvizației de doină și baladă, varietatea ritmurilor, organizările modale complexe, predilecția pentru asocieri timbrale vii, reprezintă numai unele din atributele muzicii noastre.

Fenomenul diversificării se dovedește nu numai în lărgirea generală a orizontului stilistic, ci și în afirmarea de personalități creatoare. Desigur, acest proces de formare a personalității, a originalității creatoare, nu este simplu. Sînt încă mulți compozitori care nu au reușit să-l desăvîrșească. Pentru a fi tu însuți nu este suficient să te deosebești de ceilalți. Personalitatea este mai puțin o chestiune de înfățișare exterioară și mai mult o chestiune de autorealizare interioară, spirituală. Problematica diferențiată urmărită de compozitori a determinat o continuă asimilare și lărgire a elementelor de limbaj muzical și a dus la restructurări — la noi interpretări ale formelor tradiționale — la apariția unor noi modalități de organizare a discursului muzical.

Simfonia, înțeleasă ca gen orchestral complex, s-a impus cu rezultate demne de remarcat — în centrul atenției multor compozitori. Cele aproape 50 de simfonii noi marchează un spor binevenit în procesul de înflorire și diversificare stilistică a muzicii românești contemporane. Depășind în chip creator datele tradiționale, atît în privința conținutului, arhitecturii și limbajului, compozitorii noștri au reușit adesea să înnoiască problematica specifică genului, integrînd mesajul și expresia muzicii lor în sfera culturii proprie poporului nostru. Continuînd strădanii susținute de-a lungul deceniilor din urmă, Dimitrie Cuclin a realizat Simfoniile a 17-a și a 18-a situate pe coordonatele concepției clasice. Valorificarea unor intonații concepute în spiritul cîntecului și jocului românesc se face puternic simțită în mai multe lucrări, ca de pildă Simfonia a VIII-a și a IX-a de Mihail Andricu, Simfonia a IV-a de Nicolae Buicliu, ca și în dinamica Simfonie a III-a de Gheorghe Dumitrescu.

Concomitent cu adîncirea și extinderea elementelor de limbaj muzical, compozitorii au tins spre reprofilarea formelor caracteristice, spre o nouă interpretare a ciclului de mișcări, determinată de premizele puse în frontispiciul lucrării. În acest sens, se cuvine subliniată Simfonia a VIII-a de Alfred Mendelsohn și îndeosebi Simfonia concertantă pentru orgă și orchestră a aceluiaș compozitor, una dintre realizările de seamă în acest domeniu. Simfonia de Pascal Bentoiu se distinge prin organicitatea desfășurării dinamice, într-o succesiune de variațiuni legate printr-un concept ciclic amănunțit determinat. Sinteze de ordinul formelor muzicale, cu valorificarea polifoniei, se fac remarcate în Simfonia de Anton Zeman sau în Simfonia ostinato de Dan Voiculescu. În Simfonia a III-a, Doru Popovici apelează la resursele muzicii bizantine.

Preocupări de întrepătrundere a formelor simfonice tradiționale cu forme polifonice, vădește Wilhelm Berger în cele patru simfonii compuse în acest interval. Dumitru Bughici urmărește lărgirea unor zone de expresie, față de lucrările lui anterioare, în Simfonia a III-a „Ecouri de jazz". Demnă de subliniat este și tendința de adîncire a stilului specific instrumental-cameral în interiorul simfoniei, ca în „Simfonii pentru 15 instrumente soliste" de Ștefan Niculescu și în Simfonia a II-a de Andrei Porfetye.

O interesantă încercare de a restructura premizele simfonici se vădește în „Oda tăcerii" de Anatol Vieru, printr-o desfășurare muzicală atematică, cu predominarea coloristicii instrumentale. Au mai scris simfonii: Theodor Grigoriu, Cornel Țăranu, Adalbert Markos, Nicolae Beloiu, Zoltán Aladár, Diamandi Gheciu, Szabo Czaba.

Simfonietta — gen necesar programelor orchestrelor noastre — își marchează prezența prin lucrări de calitate artistică, realizate de Mihail Andricu, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Mircea Chiriac.

Genul concertant a cunoscut în acest timp o desvoltare îmbucurătoare. Treptat sfera instrumentelor solistice s-a lărgit și problematica specifică a fost reluată de multe ori cu rezultate remarcabile. Investigînd noi posibilități de tehnică instrumentală, multe din aceste lucrări concertante și-au cîștigat o bine meritată apreciere peste hotare printr-o seamă de premii internaționale. Fenomenul de întrepătrundere a genurilor, de diversificare, de integrare a spiritului concertant în celelalte genuri înrudite, reprezintă un fenomen al muzicii contemporane și merită să fie urmărit cu atenție.

Într-o serie de lucrări domină tematica de esență folclorică, stilizată și turnată în tiparele formelor tradiționale: Concertul pentru vioară de Mihail Andricu, Concertul pentru orchestră de Marțian Negrea, Concertul pentru oboi de Wilhelm Demian, Concertul pentru orchestră de Mircea Chiriac, Concertul pentru violă de Eugen Cuteanu, Concertul pentru vioară și orchestră de Nicolae Buicliu, Poemul pastoral de Diamandi Gheciu, Divertisment pentru coarde și timpani de Walter Mihai Klepper, Concert pentru trombon de Leib Nahmann.

În alte lucrări, elementele de folclor sînt integrate în structuri mai mult sau mai puțin determinate cu stricteță și în care autorii izbutesc să capteze unele aspecte specifice într-o viziune nouă, contemporană. Dintre acestea fac parte: Concertul pentru pian „Jocuri" și Concertul pentru vioară de Anatol Vieru, Concertul stereofonic de Mircea Istrate, Concertul de flaut de Liviu Glodeanu, Concertul pentru pian de Cornel Țăranu și Concertul pentru pian de Dan Constantinescu.

O seamă de concerte instrumentale apelează la un limbaj muzical de sinteză, cu unele soluții originale în tratarea modală, ca de pildă: Concertul Nr. 2 pentru vioară de Alfred Mendelsohn, Concertul pentru vioară de Wilhelm Berger, Sonata concertantă pentru violoncel și orchestră de Ludovic Feldman, Concertul pentru orgă de Andrei Porfetye, etc.

În sfîrșit, unii compozitori acordă o importanță principială structurării integrale a limbajului muzical. De mai multe ori, folosirea unor sisteme moderne de scriitură include filtrarea materialului sonor prin sensibilitatea proprie, specifică fiecăruia, ca de exemplu în Muzică pentru pian, alămuri și percuție de Aurel Stroe, Concertul pentru pian și șase grupe orchestrale de Costin Miereanu, Concertul pentru orchestră de Ștefan Zorzor. Genul concertant instrumental a fost îmbogățit, de asemenea, prin contribuții ale lui Remus Georgescu, Adalbert Markos, Aurel Popa, Carmen Petra-Basacopol, Adrian Rațiu, Adalbert Winkler.

Trecînd la domeniul pieselor simfonice de alte diverse forme, constatăm o relativă varietate care merge de la divertismente, ca de exemplu lucrări de Mihail Andricu şi Walter Mihai Klepper, pînă la „Meditaţii simfonice", recenta lucrare a lui Wilhelm Berger. Cum e şi firesc, în aceste forme se vor integra lucrări cu conţinut programatic, ca de pildă „Variaţiunile cinematografice" de Dumitru Capoianu, „Cronica" lui Corneliu Cezar, „Pasărea măiastră" a lui Tereny Eduard, „Coloana fără sfîrşit", „Poarta sărutului", „Ritm şi spaţii" de Tiberiu Olah lucrări inspirate de opera lui Brâncuşi, care s-au impus prin originalitatea structurării materialului sonor şi sugestivitatea imaginilor muzicale.

Preocupări programatice vădesc şi piesele scrise în cinstea marilor evenimente istorice sărbătorite în ultimii ani, cum ar fi cele legate de 1907, de 1918, actul măreţ al unirii Transilvaniei cu România, de aniversarea Republicii, etc. În acest sens remarcăm lucrări de Ludovic Feldman („Odă simfonică"), Mihail Andricu („Poem simfonic"), Alexandru Hrisanide („Ad perpetuam rei memoriam"), Diamandi Gheciu („La mormîntul eroului necunoscut de la Mărăşeşti"), Dieter Acker („Uvertură"), Dumitru Bughici („Omagiu"), Matei Kosma („Uvertura eroilor"), Ştefan Zorzor („Muzica festivă"), Irina Odăgescu („Noapte de August").

De asemenea este de relevat faptul că un număr de lucrări simfonice aparţinînd diverselor genuri au fost dedicate unor evenimente importante din istoria naţională şi din viaţa politică a patriei noastre (Wilhelm Berger — Simfonia a V-a, Diamandi Gheciu — Simfonia Eliberării, Cornel Ţăranu — Simfonia giocosa).

Considerăm însă că muzica programatică ar fi putut intra mai intens în centrul preocupărilor. Marile teme oferite de istoria şi cultura românească, îşi pot găsi oglindiri şi împliniri pe măsura cerinţelor epocii actuale. În astfel de cazuri, compozitorul este chemat să se situeze la înălţimea temei, să găsească echivalenţe sonore conţinutului. Firește, titlurile cu pretexte importante dar neacoperite, nedublate de o muzică bogată în conţinut şi formă, nu pot satisface imperativele creaţiei contemporane.

Posibilitatea prelucrării creatoare a folclorului în forme ce îmbină materialul autentic cu date structurale moderne, a fost demonstrată de Corneliu Dan Georgescu în „Jocuri maramureşene". De asemenea, putem semnala în cadrul unei utilizări mai directe a sursei folclorice şi a unei orchestraţii simple şi convingătoare, lucrările lui Liviu Comes (Suita haiducească) şi Zoltán Aladár (Suită de pe Mureş). În general, se cuvine acordată mai multă înţelegere unor genuri pe nedrept neglijate, prea lesne considerate ca minore sau inactuale. În realitate, rapsodia, suita de dansuri, suita simfonică programatică, divertismentul — în accepţiuni contemporane — sînt genuri cu profunde semnificaţii sociale şi imperios necesare unei efervescente culturi muzicale. Această necesitate se resimte cu atît mai mult, cu cît multe dintre orchestrele simfonice din ţară solicită creaţii pe măsura posibilităţilor proprii, precum şi nivelului de înţelegere al publicului respectiv, creaţii capabile totodată să contribuie la creşterea posibilităţilor interpretative ale orchestrelor noastre. Specializarea compozitorilor în anumite domenii de creaţie nu poate fi o piedică pentru întregirea armonioasă a sferei de preocupări creatoare. Viaţa în infinita ei bogăţie de aspecte, poate şi trebuie să fie reflectată cu toată amploarea în muzica noastră nouă.

Într-o serie de lucrări simfonice, compozitorii au lărgit limitele prospectărilor în domeniul ritmurilor şi modurilor, investigînd totodată noi principii de structurare, bazate pe introducerea în actul compoziţional a unor date matematice, menite să lărgească posibilităţile de expresie. Trebuie subliniate în aceste direcţii realizările lui Theodor Grigoriu („Vis cosmic"), Aurel Stroe („Arcade", „Laude I"), Ştefan Niculescu („Eteromorfia", „Formanţi"), Octavian Nemescu („Triunghi"), Lucian Meţianu („Ergodica"), Nicolae Brînduş („Trei piese pentru orchestră"), ş.a.

Preocupări de mixare a sunetului real cu cel furnizat de banda de magnetofon într-un context aleatoric vădeşte Costin Miereanu (Monostructuri). În acelaş timp, creaţia noastră a continuat linia structurării variaţionale a materialului în lucrări ca: Variaţiuni simfonice de Ludovic Feldman şi a manifestat ingeniozitate în găsirea unor nuanţe inedite timbrale în lucrări de Liviu Glodeanu, Cornel Ţăranu, Vasile Herman, Csiki Boldiszar, Mihai Moldovan, ş.a.

O întrepătrundere a genului simfonic cu sfera muzicii de cameră vădesc în peisele lor Jodál Gabor, Dumitru Bughici, Alexandru Hrisanide. Printre compozitorii tineri care s-au afirmat în muzica simfonică din ultimii ani, sînt de amintit: Vasile Spătărelu, Irina Odăgescu, Sorin Vulcu, George Draga, Teodor Drăgulescu, Octavian Nemescu, Eugen Wendel şi Dinu Petrescu.

În acest domeniu, unde inovaţia găseşte cîmpuri fertile, în mod firesc, nu toate strădaniile sînt încununate de aceleaşi rezultate. Uneori se constată o înţelegere îngustă a rolului inovaţiilor prin preluarea mecanică a unor procedee de ultimă oră, fapt care prejudiciază definirii propriei personalităţi. Alte ori, folosirea necreatoare a soluţiilor preluate atenuează sau anihilează efortul necesar propriilor investigaţii.

Dar numărul ridicat de reuşite în zona muzicii simfonice şi remarcabila diversitate de genuri şi stiluri fac din acest domeniu specific gîndirii muzicale contemporane un teren în care sămînţa aruncată are toate şansele să germineze.

Tovarăşi,

Domeniul vocal-simfonic, gen important în ansamblul creaţiei noastre muzicale, prezintă realizări valoroase, bazate pe bogata tradiţie naţională şi universală, pe folosirea de noi mijloace creatoare. Se observă o mai mare varietate de preocupări, un mai larg orizont din punct de vedere al conţinutului de idei şi al mijloacelor tehnice. Oratoriul, cantata, suita vocal-simfonică, poemul, balada, ciclul de lieduri cu orchestră, toate aceste genuri au fost reprezentate cu lucrări variate ca tematică şi ca modalităţi de întruchipare artistică.

Printre lucrările cu conţinut social-patriotic se numără oratoriile „Zorile de aur", „Pămînt dezrobit" de Gheorghe Dumitrescu, „Stejarul lui Horia" de Cornel Ţăranu, „Cantata anotimpului frumuseţii" de Walter Klepper şi altele.

Aspectele vieţii noi ale poporului îşi află ecoul artistic în lucrări cum sînt cantata „Comunistul" de Andrei Porfetye, „Închinare" de Nicolae Brînzeu, „Circuite" de Corneliu Cezar, „Cantata festivă" de George Draga, „Tinereţe" de Irina Odăgescu, „Omagiu vieţii" şi „Un cîntec despre jertfe mari şi despre lumină" de Carmen

Petra-Basacopol, „Cantata a doua" de Emil Simon, „Cantata zilelor noastre" de Adalbert Winkler, „Cîntec apelor țării" de Gheorghe Costinescu.

O serie de cantate au un caracter omagial: „Odă orașului meu" de Theodor Grigoriu, „Poem în memoria eroilor partidului" de Ovidiu Gheorghiu, „Omagiu lui Brâncuși" de Costin Micreanu, „Omagiu lui Palestrina" de Doru Popovici", „Monumentum" de Aurel Stroe și altele.

Printre lucrările cu semnificație lirico-filozofică amintim oratoriul „Cantica humana" de Franz Xaver Dressler, „Muzica pentru Oedip la Colonna" de Aurel Stroe, „Ulisse" de Liviu Glodeanu", „Pe o plajă japoneză" de Mircea Istrate, „Cîntecul stelelor" de Mihai Mitrea Celarianu, „Crengile" de Carmen Petra-Basacopol și altele.

O serie de lucrări se inspiră din străvechile tradiții ale poporului nostru: oratoriul „Din lumea cu dor" de Gheorghe Dumitrescu, „Ritual pentru setea pămîntului" de Myriam Marbé, „La moartea lui Ștefan-cel-Mare" de Harry Brauner, „Rituale" de Mihai Moldovan, „Pintea Viteazul" de Nicolae Brînduș. Peisajul apare întregit prin lucrări cum sînt cantata „Casa" de Ștefan Mangoianu, „Cinci lieduri cu caracter liric" de Zoltán Aladár, pentru bariton și orchestră, „Șase piese umoristice" pentru cor de copii și orchestră mică de Laurențiu Profeta, „Toccata simfonică" de Alexandru Pașcanu, „Scene nocturne" de Anatol Vieru — lucrare de interferență între genul coral și cel dramatic — „Mic poem pentru cor și formație orchestrală" de Anton Zeman.

Păstrînd legătura cu tradiția, Mihai Moldovan explorează folclorul ritual, Petra Carmen-Basacopol face apel, în mod creator, la stilul folcloric, Laurențiu Profeta folosește cîntecul de copii într-o tratare colorată. Gheorghe Dumitrescu își ancorează creația în mod organic și personal în muzica populară de masă.

Preocupări pentru structurarea nouă a limbajului muzical, cu folosirea unor sisteme determinate pe linia unui modalism divers găsim la: Nicolae Brînduș, Corneliu Cezar, Alexandru Hrisanide, Liviu Glodeanu și Cornel Țăranu (printr-o interesantă întrebuințare a modurilor populare), la Theodor Grigoriu, Mircea Istrate, Myriam Marbé, Aurel Stroe (prin includerea unor procedee de scriitură serial-modală).

Tratarea corală și solistică este la fel de variată, de la folosirea sonorităților ample din oratoriile lui Gheorghe Dumitrescu și Franz Xaver Dressler, pînă la întrebuințarea principiului parlando sau a efectelor coloristice cum putem afla în lucrările lui Anatol Vieru, Nicolae Brînduș, Alexandru Hrisanide și Myriam Marbé.

Au fost realizate și o seamă de lucrări care așteaptă să fie audiate: „Revoluția" cantată de Gabor Jodál, „Cîntare omului" de Mihai Moldovan, „Sub stema partidului" de Cornel Țăranu, „Mărturie" de Nicolae Brînduș, „Amintirile pămîntului" de Grigore Ghidionescu, „De aducere aminte" de Myriam Marbé, „Numai prin timp e timpul cucerit" de Aurel Stroe, „Inima pădurii" de Eugen Wendel.

În mod regretabil, unele instituții muzicale adoptă linia comodității, fapt care nu este de natură a încuraja pe viitor crearea unor asemenea lucrări de suflu și amploare. Alte lucrări valoroase cu titluri semnificative sînt omise din programe în mod nejustificat.

Deși pentru promovarea muzicii de operă și balet nu au fost găsite formele cele mai adecvate și eficiente, compozitorii au perseverat de multe ori cu abnegație, dînd la iveală noi lucrări. Unele dintre acestea au fost executate numai în concert — integral sau sub formă de extrase — altele își așteaptă de ani de zile montarea.

Amintim printre creațiile care au văzut lumina scenei în anii din urmă: „Prometeu" de Doru Popovici, operă lirică de factură oratorială, tratînd cu economie de mijloace o temă de largă respirație filosofică; „Apus de soare" de Mansi Barberis, operă istorică de factură tradițională, cu momente izbutite în partea vocal-solistică.

Ca orizont tematic, operele noi îmbrățișează o gamă variată de preocupări, „Capcana" de Wilhelm Demian evocă un episod din lupta pentru eliberare. Lucrarea se distinge printr-o bună dramaturgie a libretului, influențînd pozitiv desfășurarea muzicală. Două mari figuri ale culturii universale stau la baza unor reușite opere scenice. „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar este scrisă cu deosebit simț dramatic-muzical, într-un limbaj orchestral colorat, cu o bună eficiență vocală. „Michelangelo" de Alfred Mendelsohn evidențiază o orientare neoveristă, exploatînd cu măiestrie resursele vocale și paleta orchestrei simfonice. În a doua operă a sa „Mariana Pineda", prezentată sub formă de concert, compozitorul Doru Popovici aduce o îmbogățire a limbajului lirico-dramatic. El acordă întîietate factorului muzical vocal-simfonic, apropiindu-se astfel de stilul teatrului muzical de idei. Opera „Idolul sfărîmat" de Norbert Petri, reliefează preocupările autorului în ce privește realizarea vie a dramaturgiei muzicale. „Ciocanul satului" operă comică într-un act de Erwin Junger, este tratată în spirit popular.

Pascal Bentoiu este autorul a două izbutite realizări pe acest tărîm. „Amorul doctor", operă bufă de viziune modernă, este scrisă cu vervă și umor, antrenînd în desfășurarea dramatică un complex vocal-orchestral, condus cu măiestrie. Utilizarea unor variate modalități de expresie muzicală — aparținînd unor stiluri diferite dar integrate organic — situează lucrarea printre soluțiile contemporane interesante ale genului buf. În cealaltă operă a sa „Jertfirea Ifigeniei", pentru soliști, recitator, cor, orgă și instrumente de percuție, Pascal Bentoiu a experimentat cu succes o nouă formulă de teatru muzical cu caracter radiofonic.

Alte opere își așteaptă realizarea lor scenică: „Decebal" de Gheorghe Dumitrescu aflată în proces de pregătire la Opera Română din București. „Ciocoii vechi și noi" de Mansi Barberis, „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu, „Trei generații" de Sergiu Sarchizov, „Stejarul din Borzești" de Teodor Bratu ș. a.

În muzica de balet se observă același fenomen al decalajului dintre creație și momentul vieții scenice. Deși reprezentate după mulți ani de la crearea lor, un număr de lucrări marchează succese incontestabile ale genului.

„Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, pe un libret de Mariana Dumitrescu, este a cincea lucrare de acest gen a autorului, care, după cum se știe, a pus bazele baletului românesc; cu un deosebit dramatism, pe un fond legendar și simbolic, muzica se desfășoară plină de pregnanță ritmică și intens colorit armonic și orchestral. „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac reprezintă o transpunere pe planul muzical coregrafic a unui limbaj inspirat din folclor, valorificat din punct de vedere melodic și ritmic într-o construc-

ție realizată cu simț dramaturgic. „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta este o lucrare amplă, bine concepută, evocatoare și antrenantă, orchestrată cu fantezie.

Au mai fost realizate de asemenea baletele: „Întîlniri în beznă" de Erwin Junger pe o temă contemporană, înfățișînd momente din lupta în ilegalitate a partidului, precum și „Domnișoara Nastasia" de Cornel Trăilescu, lucrare intrată în repertoriul permanent al genului.

Așteaptă încă să fie reprezentate: „Hanul Dulcineea" de Mihail Jora, lucrare audiată în versiunea de concert, a cărei partitură dezvăluie curiozitatea veșnic trează a compozitorului pentru găsirea unor culori inedite, precum și „Ciudatul trubadur" de Liviu Ionescu și alte cîteva lucrări care pun probleme de definitivare a dramaturgiei și a partiturilor.

S-a dovedit interesantă inițiativa de a realiza versiuni coregrafice după unele lucrări simfonice de Tiberiu Olah (Masa tăcerii, Poarta sărutului), Aurel Stroe (Arcade), Anatol Vieru (Scene nocturne), Ștefan Niculescu (Simfonii pentru 15 instrumente).

Cu toate succesele obținute, opera și baletul românesc sînt genuri care nu au mers în pas cu evoluția ascendentă impetuoasă din muzica simfonică sau de cameră. În raport cu necesitățile actuale și cu posibilitățile compozitorilor noștri, rezultatele în genul muzicii liricodramatice sînt destul de sporadice și încă nu pe deplin satisfăcătoare. Vor trebui găsite în viitorul apropiat modalități mult mai eficiente pentru o mai bună colaborare a tuturor factorilor ce contribuie la realizarea unor astfel de spectacole complexe. Paralel cu cultivarea formelor consacrate ale teatrului muzical, opera și baletul într-un act, opera și baletul destinate televiziunii sau opera cu profil specific radiofonic, reprezintă tot atîtea posibilități de perspectivă prin care compozitorii pot aduce contribuții substanțiale la îmbunătățirea vieții artistice.

Uniunea Compozitorilor, cu sprijinul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, își va spori eforturile pentru a încuraja creația de operă și îndeosebi acele lucrări valoroase, inspirate din trecutul glorios al poporului, din viața de astăzi a patriei. Trebuie să folosim excepționalele resurse de care dispune acest gen în întruchiparea bogat nuanțată, convingătoare, în complexa desfășurare a conflictului, a momentelor semnificative din viața socială, din lupta maselor pentru libertate socială și națională.

În domeniul muzicii pentru ansambluri camerale, mai ample și specifice, este de remarcat, în primul rînd. polarizarea preocupărilor creatoare din ultimii ani în jurul unor modalități noi sau de bună tradiție, dar relativ neglijate pînă nu demult. Afirmarea unor ansambluri stabile și cu frumoase resurse interpretative — ca de pildă formația „Camerata" a Conservatorului din București, Quartetul Filarmonicii de Stat din Cluj, cvartetele de coarde „Cantabile", „Muzica", „Atheneum", Cvartetul Conservatorului „Gheorghe Dima" formația „Musica nova", au stimulat în bună măsură interesul compozitorilor. Astfel, folosind cu inventivitate și măiestrie componistică virtualitățile tehnice și coloristice ale diferitelor ansambluri, au fost create o seamă de lucrări de cert interes artistic, bine primite de public. Menționăm astfel, „Concertino per la musica nova" de Adrian Rațiu și „Variațiuni pentru vioară, violă, violoncel și pian" de Dan Constantinescu, lucrări ce îmbină rigoarea construcției cu o sensibilitate poetică. Această serie de realizări se continuă cu „Cinci poeme" pe versuri de Mariana Dumitrescu, de Ludovic Feldman, „Mic divertisment" de Dumitru Bughici, „Muzică pentru cinci instrumente" de Alexandru Hrisanide, „Sursum corda" de Costin Miereanu, „Omagiu lui Țuculescu" de Doru Popovici, și „Interferențe" de Eugen Wendel.

De asemenea se cuvine semnalat puternicul reviriment înregistrat de cvartetul de coarde ca gen. Peste 30 de compoziții de amplă respirație, parțial prezentate în concerte publice sau audiții radiofonice, reprezintă un fenomen îmbucurător, cu atît mai mult cu cît o seamă de tineri compozitori abordează cu seriozitate acest gen dificil. Diversitatea aspectelor stilistice ca și profilarea unor viziuni și modalități personale, atestă mersul înainte și în această direcție.

În rîndul realizărilor ce continuă în chip creator un drum de multă vreme conceput și consolidat, se numără la un loc de frunte: Cvartetul de coarde nr. 2 de Mihail Jora, sinteza experienței și frămîntărilor artistice de o viață ale compozitorului; Cvartetul nr 4. bogat desfășurat polifonic de Zeno Vancea și de asemenea valoroasele Cvartete nr. 8, 9 și 10, postume, de Alfred Mendelsohn. Pe linia dezvoltării experienței proprii de creație se situează Cvartetul de coarde nr. 2 de Nicolae Buicliu și Cvartetul de Grigore Ghidionescu. În ultimele lor Cvartete, Dumitru Capoianu și Dumitru Bughici realizează o înnoire substanțială de limbaj și de imagistică sonoră. Transformări stilistice sînt de observat în Cvartetul nr. 1 de Dieter Acker ca și în Cvartetul nr 1 de Zoltan Aladar. Anatol Vieru întreprinde, în compoziția intitulată „Trepte ale tăcerii", pentru cvartet de coarde și instrumente de percuție, o incursiune în zonele unor structuri sonore și combinațiuni timbrale puțin explorate. Continuînd ciclul lucrărilor sale de acest gen, Wilhelm Berger a prezentat în anii din urmă Cvartetele de coarde nr. 6—12; compoziții de orientare epică, dramatică și concertantă, lucrările lui Wilhelm Berger vădesc o progresivă esențializare a discursului muzical, genul constituind pentru autor un adevărat laborator de căutări și cuceriri a noi modalități de expresie.

Pe făgașul creației pentru formații instrumentale mai ample sînt de remarcat certe realizări aparținînd unor compozitori ca: Liviu Comes, Alfred Mendelsohn, Liviu Glodeanu și Adrian Rațiu. Nonetul, Dixtuorul, și alte lucrări pentru formații mixte nu au fost însă realizate, ca și, în general, trioul cu pian și trioul cu coarde. O excepție reprezintă compoziția pentru vioară, violă și violoncel de Dumitru Capoianu, precum și Trioul pentru vioară, clarinet și pian de Dan Constantinescu.

Muzica de cameră pentru diverse instrumente, de coarde sau de suflat, a fost mai puțin cultivată în acest interval. Ponderea cea mai mare o au sonatele. Forma a fost abordată din unghiuri diferite, potrivit temperamentului și sensibilității fiecărui compozitor, realizîndu-se un complex larg de mijloace tehnice și o problematică de conținut variată. Repertoriul de vioară a fost îmbogățit cu lucrări interesante, aprofundîndu-se și extinzîndu-se conceptul sonatei, în condițiile tehnicii componistice contemporane. Astfel, întîlnim Sonata pentru vioară solo de Wilhelm Berger,

„Contraste" de Ludovic Feldman, sonatele pentru vioară și pian de Dumitru Bughici și Ștefan Zorzor. Muzica pentru violă a înregistrat succese prin Sonata pentru două viole de Miriam Marbe, Walter Mihai Klepper, Doru Popovici. Se tinde a se acorda violei o importanță mai mare în raport cu posibilitățile ei expresive și tehnice, relativ puțin exploatate pînă acum. Violoncelul s-a bucurat de asemenea de atenție, compozitorii depășind limitele tradiționale ale tehnicii acestui instrument. Sînt de citat lucrări de Wilhelm Berger, Alexandru Hrisanide, — „Volume" pentru violoncel și pian, — Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru, Doru Popovici. Din păcate, unele din aceste lucrări sînt cunoscute numai specialiștilor, includerea lor în repertoriul curent întîmpinînd greutăți nejustificate.

În domeniul instrumentelor de suflat se observă preponderența lucrărilor pentru clarinet și flaut (fenomen care se explică și prin activitatea concertistică a unor valoroși instrumentiști). În perioada studiată, putem semnala reușite ca: Sonata pentru clarinet solo din ciclul „Brâncuși" de Tiberiu Olah, Sonatele pentru clarinet și flaut de Dan Constantinescu, lucrările pentru clarinet de Liviu Comes, Ștefan Niculescu și Octavian Nemescu, Piccola sonata pentru flaut de Dan Voiculescu, „Rezonanțe — Bacovia" de Anatol Vieru (pentru flaut și bandă magnetică). Sonata pentru oboi solo de Alexandru Hrisanide, Sonatele pentru trompetă și clarinet de Tudor Ciortea, Sonata pentru corn solo de Alfred Mendelsohn și diverse alte lucrări de Mihail Andricu, Cornel Țăranu, Dieter Acker.

Pentru pian au fost scrise piese mici de gen, cîteva suite și sonate, dar numărul celor care ar fi trebuit să marcheze noul conținut și o tratare personală este relativ restrîns. Reliefăm dintre piesele de gen: „Șase piese pentru copii" și „Patru cîntece maramureșene" de Tudor Ciortea, „Joc al tastelor", de Ștefan Niculescu, „Contraste II" și „Dialoguri II" de Cornel Țăranu, „Cinci fabule" de Dan Voiculescu, jocul „Muierească" de Ștefan Mangoianu, „Toccata" de Liviu Dandara. Pe linia lucrărilor mai ample subliniem: „Sonata II" de Liviu Glodeanu. Ceea ce caracterizează, în general, lucrările amintite, este modul în care autorii izbutesc să prelucreze și să stilizeze elemente de folclor sau teme populare cu aplicarea unei tehnici pianistice originale.

Penuria lucrărilor pentru pian se resimte îndeosebi în sectorul didactic, destul de neglijat la noi. Cele cîteva caiete existente, alcătuite de dascăli merituoși, cuprinzînd piese mici destinate educației muzicale a copiilor, nu ating, nici pe departe nivelul cerut de acest gen (nivel asigurat în anii trecuți de lucrări cum sînt cele trei caiete „Poze și pozne" de Mihail Jora). Asemenea piese cu scop artistic-educativ ar trebui să intre în preocuparea celor mai de seamă creatori ai noștri. Un început merituos îl constituie Caietele pentru pian de compozitorul Liviu Comes, cuprinzînd piese scrise în stil polifonic, cu o tematică modală de inspirație folclorică, piesele realizate de Miriam Marbe și alții.

Cele cîteva lucrări scrise pentru orgă, nu reflectă nici pe departe importanța pe care o are acest instrument, datorită inepuizabilelor sale modalități de expresie. Ca realizări mai recente citățm: fantezia pentru orgă de Andrei Porfetye și cele „Trei mișcări" de Walter Mihai Klepper.

Creația genului de lied, reprezentativă pentru școala românească, a fost continuată și în ultima etapă. Din bogata listă de lieduri cu acompaniament de pian, relevăm cele patru lieduri opus 53 de Mihail Jora („Vraje", „Ninge", „Singurătate", „Rămas bun") în care meșterul cîntecului românesc atinge noi vîrfuri ale expresiei umane, din ce în ce mai concentrate în sublinierea esenței poetico-muzicale.

Pe aceeași linie a bunei tradiții, cu soluții originale în reliefarea prin inflexiuni modale a conținutului expresiv, se înscriu liedurile, izolate sau grupate în cicluri de Marțian Negrea, Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Max Eisikovits, Diamandi Gheciu, Mansi Barberis, Andreas Porfetye, Hilda Jerea, Felicia Donceanu, Liviu Comes, Erwin Junger, Nicolae Coman, Liviu Dandara, Dieter Acker, Markos Adalbert.

Dintre lucrările care dovedesc preocupări noi pentru valorificarea resurselor genului, amintim ciclurile de lieduri de Nicolae Brînduș, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu și Dan Voiculescu.

Din seria de lieduri acompaniate cameral cu diferite instrumente solistice sau de grup, reliefăm: ciclul de șapte lieduri pe versuri de Mariana Dumitrescu („Mesaje"), cu acompaniament de cvartet de coarde, de un lirism cald și evocator, realizat de Alfred Mendelsohn, apoi Cantata III — Răscruci, pe versuri de Tudor Arghezi, pentru mezzo-soprană și cvintet de suflători de Ștefan Niculescu, precum și ciclul de șase cîntece de gheișe (texte de poeți japonezi anonimi) și „Cîntec în doi" (versuri Lucian Blaga) pentru soprană, flaut și violoncel, ambele de Tudor Ciortea, Cantata de cameră pentru mezzo-soprană, violoncel și orgă de Andreas Porfetye.

Gen cu tradiții deosebit de valoroase în creația națională, reprezentat prin valori de înaltă ținută artistică și educativ-patriotică, muzica corală și de mase cunoaște o dezvoltare continuă.

Sub influența exigențelor publicului, — el însuși în continuă evoluție, — s-au produs în cîmpul creației muzicale corale mutații sensibile care au avut ca rezultat deplasarea centrului de atenție al compozitorilor de la un gen la altul, sau, chiar în cadrul aceluiași gen, de la o modalitate de expresie la alta. De aci, au decurs diversitatea stilistică mai accentuată față de trecut, preocuparea multor compozitori de a găsi noi mijloace de expresie care, adăugate la tot ceea ce oferă mai viabil tradiția noastră, să contribuie la îmbogățirea conținutului, la sporirea interesului publicului pentru creația de acest gen.

Importantele evenimente, sărbătoriri ale unor momente hotărîtoare din istoria poporului român, au avut ecou în rîndul compozitorilor, stimulînd apariția unor lucrări corale, dintre care o parte au fost bine primite în masele largi de iubitori ai genului. În cîntece ca: „Partid, pavăza mea" de Ion Chirescu, „Porțile de aur" de Sabin Drăgoi, „Luceafăr viu de dimineață" de Gheorghe Dumitrescu, „Poem de slavă partidului" de Radu Paladi, „Cînd zic, partid" de Gheorghe Bazavan, „Partidul" de Achim Stoia, „În frunte e partidul" de Dieter Acker, compozitorii s-au străduit să redea, fiecare potrivit viziunii sale personale, chipul luminos al partidului. Patriei socialiste, izvor nesecat de inspirație, i-au fost închinate creații de vibrantă simțire: „Înalță-te frumoasă țară" de Ion Chirescu, „O, țara mea" de

Diamandi Gheciu, „Slăvim florile patriei" de Mircea Neagu, „Republică, izvor de frumuseți" de Constantin Arvinte, „Pe întins de țară" de Zaharia Popescu. Alte cîntece s-au făcut expresia muncii pașnice pe întreg cuprinsul țării, slăvind victoriile construcției socialiste: „Cîntecul Porților de fier" de Laurențiu Profeta, „Pe Argeș în jos" de Alexandru Pașcanu, „Clădim orașe" de Hilda Jerea, „Cîntecul agronomului" de Ion Vintilă, „Tinerețe, tinerețe" de Gheorghe Derițeanu, „Drum liber" de Walter Mihai Klepper ș.a.m.d.

Muzica populară a continuat să ofere compozitorilor un cîmp larg deschis de investigație. Măiestrite prelucrări corale, avînd la bază cîntecul sau jocul popular — datorate unor compozitori ca Sigismund Toduță, Mihail Bârcă, Nicolae Lungu, Nicolae Oancea, Constantin Palade și alții, au îmbogățit tezaurul muzicii corale românești.

Un fapt deosebit de caracteristic pentru perioada la care ne referim este dezvoltarea fără precedent a muzicii corale cu caracter concertant. Formele polifonice își găsesc o largă aplicare. Madrigalul, cantata, suita, poemul, fuga, chiar sonata sînt folosite în lucrări ca: „Șapte strigături și o mustrare" pe versuri populare de Tudor Ciortea, Madrigale de Sigismund Toduță și Tiberiu Olah, „Omagiu lui Eminescu" de Doru Popovici, „Dorul dor" de Cornel Țăranu, „Cîntecul lutului" de Dumitru Capoianu, „Trei pasteluri" de Liviu Comes, „Anotimpurile" de Liviu Dandara, „Acuarelă" de Emil Lerescu, „Și dacă ramuri bat în geam" de Gheorghe Costinescu, „Pe cîmpul Mărășești" de Teodor Bratu, „Hora de la Putna" de Radu Paladi.

Demnă de relevat este strădania multor compozitori pentru dezvoltarea muzicii destinate copiilor și tineretului. În special repertoriul școlar, lăsat multă vreme la periferia preocupărilor, s-a bucurat în acești ani de o atenție sporită. În acest domeniu s-au remarcat volumele de cîntece semnate de Marțian Negrea, Ion Chirescu, Nelu Ionescu, Alexandru Pașcanu, Stancu Dumitru, Wilhelm Demian, Temistocle Popa, Liviu Comes, Teodor Bratu, Zoltan Aladar, Laurențiu Profeta, Ion Alexandrescu, Sergiu Sarchizov, Vasile Timiș, Dinu Stelian, Gheorghe Vancu, Constantin Romașcanu, Claudiu Negulescu ș.a. Acest fenomen este cît se poate de îmbucurător dacă avem în vedere adevărul exprimat cu decenii în urmă de Dumitru D. Kiriac: „Soarta muzicii românești în școală se hotărăște!"

În schimb, nu ne putem declara mulțumiți cu situația cîntecului patriotic care, față de alte genuri, se află în urmă. Cauzele sînt desigur multiple, dar două din ele par a fi cele mai importante: este vorba de situația nesatisfăcătoare care se menține în viața muzicală corală, precum și lipsa de interes față de acest gen a unor compozitori.

În zilele noastre, cînd întregul popor simte puternic dorința de a-și exprima „într-un singur glas", sentimentele și voința de a lupta pînă la victoria deplină a cauzei socialismului, creația în domeniul cîntecului patriotic este chemată să răspundă cu și mai multă forță menirii sale. Pentru a putea deveni într-adevăr „vocea" epocii noastre, cîntecul de masă actual trebuie să depășească anumite limite convenționale. A scrie astfel de cîntece simple, mobilizatoare, este o datorie de onoare a tuturor compozitorilor și, în primul rînd, a generațiilor tinere, născute și crescute în ambianța social contemporană, atît de efervescentă.

Un alt aspect, asupra căruia trebuie să atragem atenția, este legat de stilistica și procedeele tehnice folosite în muzica corală din ultimii ani. Subliniind încă odată rolul însemnat pe care căutările novatoare îl au în dezvoltarea muzicii noastre corale, considerăm totuși că, în unele lucrări, autorii nu țin seama de limitele posibilităților vocii omenești, adoptînd un stil cvasi-instrumental și o scriitură deseori inutil de complicată, ceea ce are ca rezultat diminuarea expresivității.

Realizările remarcabile obținute în ultimul timp, mai ales în domeniul muzicii corale de concert, demonstrează că asimilarea celor mai noi tehnici și folosirea lor în mod creator în muzica corală românească, paralel cu păstrarea legăturilor indestructibile cu tezaurul muzical popular, sînt întotdeauna folositoare.

În ciuda unor inițiative bune, dar care rămîn izolate, muzica corală este cîntată, înregistrată și tipărită într-o măsură cu totul nesatisfăcătoare.

Casa Centrală a Creației Populare dispune de o capacitate de tipărire importantă, permițînd o difuzare promptă și în tiraje mari. Dar, cu toate încercările făcute, nu s-a ajuns încă la stabilirea unei colaborări între aceasta și Uniunea Compozitorilor.

În programele radiofonice se semnalează în ultima vreme o sporire a spațiului rezervat genului coral.

Nu același lucru se poate spune despre televiziune, unde cîntul coral lipsește cu desăvîrșire. Nici Casa de discuri „Electrecord" nu a demonstrat pînă în prezent o preocupare de a trece pe disc cele mai valoroase lucrări corale contemporane.

Corul de copii și Corul mare al Radioteleviziunii au imprimat, în decursul anilor, majoritatea creației corale a compozitorilor noștri. Evident, capacitatea acestor formații nu e în măsură să acopere întreaga producție componistică de valoare. Și atunci, este firesc să ne punem întrebarea: ce cîntă celelalte coruri ale noastre? Corurile profesioniste au — în general — sarcini speciale în cadrul instituțiilor din care fac parte. Pentru lucrările corale contemporane românești „à cappella" abia dacă mai rămîne loc. E drept, există și concerte integrale de muzică românească contemporană, dar la intervale atît de mari, încît de o acțiune consecventă în acest sens, cu greu s-ar putea vorbi. A fost criticat în repetate rînduri caracterul „sezonier" al activității corurilor de amatori. Nu este cazul să analizăm aici de ce majoritatea corurilor de amatori se înfiripă în grabă, cu cîteva luni înainte de finala concursului, pentru a se destrăma a doua zi după încheierea acestuia. Se cuvine însă să atragem din nou atenția, asupra scăderii, ba uneori chiar a dispariției totale a interesului pentru cor într-o serie de regiuni altă dată mîndre de tradiția lor corală, cum este bunăoară, Banatul.

În asemenea condiții, e greu să se pretindă o politică de repertoriu, consecvent promovată, care să situieze creația corală contemporană românească la locul cuvenit în ansamblul culturii noastre muzicale. În școli, cîntul coral se află de asemenea într-o situație nesatisfăcătoare. Corul școlar, ansamblurile instrumentale de copii, altă dată mîndria unor școli, sînt destul de rare. În afară de corul de copii Radio, a celui de la Palatul Pionierilor din București, a Ansamblului de Pionieri de pe lîngă Ansamblul de Stat din Tg. Mureș, a corului Liceului de Muzică din Cluj și de la alte 2—3 școli de specialitate, nu avem formații corale de copii sau tineret reprezentative.

Gustul pentru cîntecul coral trebuie cultivat sub toate formele. Socotim că reînfiinţarea unor asociaţii corale consacrate în istoria muzicii româneşti, cum au fost coralele „Carmen", „Cîntarea României" şi altele, destinate amatorilor şi susţinute cu mijloace eficiente, ar aduce muzicii româneşti actuale mari servicii.

În activitatea compozitorilor din domeniul creaţiei de fanfară semnalăm o preocupare din ce în ce mai accentuată pentru calitatea inspiraţiei melodice, pentru îmbogăţirea mijloacelor de expresie proprii genului, pentru valorificarea în spirit nou a cîntecului şi jocului popular, pentru realizarea unui frumos colorit orchestral.

Au fost realizate în această perioadă un număr de lucrări de la formele cele mai simple ca marşuri, prelucrări de cîntece şi jocuri populare, suite, potpuriuri, fantezii, pînă la divertismente, rapsodii, uverturi, poeme simfonice.

Dintre creaţiile scrise în această perioadă, amintim: „Preludiu, coral şi fugă" de Alfred Mendelsohn şi Suita a III-a simfonică de Savel Horceag, lucrări în care se relevă utilizarea în genul de fanfară a formelor polifonice; poemele „În slujba patriei" şi „Te cîntăm victorie" de Dumitru Eremia şi uvertura „Omagiu eroilor" de Dumitru Crăciunescu, în care se glorifică tradiţiile eroice de luptă pentru libertate ale poporului român. Menţionăm de asemenea, „Rapsodia în stil popular" de Dumitru Crăciunescu, „Suită pe teme din folclorul nou" de Aurel Popa, precum şi alte lucrări de compozitorii Ion Totan, Diamandi Gheciu şi alţii.

Pentru lărgirea repertoriului formaţiilor de fanfară au fost realizate numeroase transcripţii, obţinîndu-se şi în acest domeniu rezultate bune.

Cu toate aceste realizări, socotim că genul de fanfară dispune de multe posibilităţi care, exploatate cu talent şi măiestrie de cît mai mulţi compozitori, ar contribui la lărgirea interesului muzical al publicului larg şi la crearea unui cîmp de experimentare nebănuit de interesant pentru preocupări inovatoare.

Tovarăşi,

Creaţia de muzică uşoară se bucură în ţara noastră de o veche tradiţie. Multe din lucrările înaintaşilor genului — de la Ivanovici pînă la Ionel Fernic şi Băjescu Oardă — au marcat primele jaloane în cristalizarea unui stil propriu, bazat pe exuberanţa jocului popular, dar şi pe nostalgia cîntecului liric, elemente care au generat un repertoriu larg de cîntece, romanţe, melodii de dans. Pornind de la aceste premize, se poate vorbi, începînd cu primele decenii ale veacului nostru, de o adevărată şcoală românească de muzică uşoară, avînd în fruntea reprezentanţilor ei pe Ion Vasilescu.

Continuînd nemijlocit aceste strădanii, compozitori ca Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Henry Mălineanu, Mişu Iancu, Emanuel Ionescu, Richard Stein, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar, Sile Dinicu, Noru Demetriad, au realizat lucrări de valoare, adăugînd fiecare o notă personală la trăsăturile caracteristice ale şcolii romînești de muzică uşoară.

Alături de aceştia s-au impus, într-o perioadă mai apropiată, compozitori de talent ca Radu Şerban, Vasile Veselovschi, Temistocle Popa, George Grigoriu, Paul Urmuzescu, Edmond Deda, Ramon Tavernier. În anii din urmă s-au afirmat noi compozitori ca Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, Adalbert Winkler, Vasile Vasilache-junior, Aurel Manolache, şi alţii.

Trebuie să arătăm cu regret că, pînă în prezent, nu a fost întreprinsă nici o acţiune temeinică de cunoaşterea şi apropierea elementelor dotate în domeniul creaţiei de muzică uşoară, care ar putea fi activizate în diferite centre culturale ale ţării. Aceasta constituie o sarcină de viitor a filialelor şi cenaclelor noastre.

S-a făcut remarcată, în mod pozitiv, dezvoltarea unor genuri mai complexe cum sînt: şansoneta, muzica de estradă sau muzica de jazz de către compozitori ca Laurenţiu Profeta, Sile Dinicu, George Grigoriu, Richard Stein, Alexandru Mandy, Richard Bartzer, Iancy Körössy, Richard Oschanitzki.

În perioada de la precedenta Conferinţă pe ţară, muzica uşoară a obţinut noi succese şi s-a afirmat pe plan internaţional. La Sopot, Soci, Bratislava, Berlin, Havana, Sofia, Split, muzica uşoară românească a fost preţuită cu căldură atît de juriile concursurilor, cît şi de marele public.

Din creaţia românească a ultimilor ani, pot fi citate o seamă de piese care s-au impus atenţiei publicului: „Tangoul de demult" de Gherase Dendrino, „Spune-i ce crezi" de Nicolae Kirculescu, „În tot ce-i frumos pe lume" de Elly Roman, „Nimeni" de Henry Mălineanu, „Prieten drag" de Radu Şerban, „Cred în fericirea noastră" de George Grigoriu, „Tu" de Vasile Veselovski, „Am strîns toamnă după toamnă" de Aurel Giroveanu, „Dorule" de Temistocle Popa, „Te rog să-mi scrii" de Mişu Iancu, „Viaţa e prietena mea" de Florentin Delmar, „Nu-ţi şade bine cînd plîngi" de Gelu Solomonescu, „Ştiu adevărul" de Edmond Deda, „La anii mei" de Paul Urmuzescu, „Ai trecut iar pe strada mea" de Ramon Tavernier, „Iubirea cea mare" de Florin Bogardo, „Nici o lacrimă" de Ion Cristinoiu.

Cu toate aceste certe succese, trebuie să subliniem că în ultimul an nu s-au impus în mod deosebit decît un număr restrîns de melodii româneşti. Aceasta se explică prin neglijarea unora dintre principalele cerinţe ale genului: bogăţia şi semnificaţia lirico-dramatică a temei de inspiraţie şi originalitatea materialului melodic. Au fost preluate de cele mai multe ori procedee convenţionale din care au rezultat cîntece lipsite de personalitate, des întîlnite în unele spectacole şi concerte ca şi în programele de televiziune.

Este de asemenea de semnalat un alt fenomen negativ: în goana după „şlagăr" cu ori ce preţ, unii compozitori simplifică refrenele pînă într-atîta, încît acestea apar lipsite de ori ce substanţă melodică. Sărăcirea ideilor literare, rutina care dăinuie încă în munca autorilor de texte, accentuiază deficienţele existente în creaţia de muzică uşoară. Amînarea timp de doi ani a Festivalului de la Mamaia, a lipsit muzica uşoară românească de acel impuls necesar creării şi lansării unor melodii de largă circulaţie.

S-a impus în ultimii ani necesitatea prezenţei în contextul muzicii noastre uşoare a cîntecului cu rezonanţă socială, patriotică. Astfel, poate fi consemnată apariţia unor piese care confirmă existenţa acestor preocupări: „Bujor haiducul" de Nicolae Kirculescu, „Pămînt iubit" de George Grigoriu, „Glasul tău" de Alexandru Mandy, „Oraşul de la Dunăre" de Temis-

tocle Popa, „Mult e dulce şi frumoasă" de Elly Roman, „Măicuţa mea" de Aurel Giroveanu, „Hei, munţilor" de Emanuel Ionescu, trei cîntece pentru copiii din Vietnam de Vasile Veselovski, Radu Şerban şi George Grigoriu, „Pe Ceahlău" de Eugen Teger, „Noapte bună, Constanţa" de Noru Demetriad.

Asemenea preocupări de creaţie ar trebui să fie desvoltate şi ridicate pe înalte trepte de măestrie artistică. Avem prea puţine cîntece inspirate de fapte din viaţă, care să capteze atenţia interpreţilor şi a publicului larg.

Cei mai de seamă compozitori români de muzică uşoară au obţinut succese cu piese în care au valorificat în mod creator virtuţile lirice şi resursele ritmice specifice ale melosului nostru popular. Nu este mai puţin adevărat însă că şi în acest context de preocupări un număr de lucrări dovedesc o utilizare superficială, necreatoare a elementelor folclorice.

Remarcînd realizări în domeniul operetei, cum sînt „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn, „Vis de artist" de Henry Mălineanu, „Nimfa litoralului" de Viorel Doboş şi „Pintea Viteazul" de Filaret Barbu, trebuie să observăm totuşi rămînerea în urmă a genului. Acest fapt este cu atît mai îngrijorător cu cît cu ani în urmă opereta a cunoscut succese. Teatrele muzicale ar trebui să contribuie mai activ la finalizarea procesului complex al creaţiei de operetă. Toţi factorii de ordin literar, muzical, coregrafic şi scenografic, care contribuie la realizarea unui spectacol de operetă, trebuie să participe în mod susţinut, de la început pînă la sfîrşit, la procesul de creaţie.

În condiţiile de viaţă spirituală specifice poporului nostru, muzicii uşoare în ansamblu, îi revine o importantă funcţie educativă pentru cultivarea gustului muzical al marilor mase şi, în primul rînd, al tineretului. Acest gen constituie o treaptă de iniţiere, de stimulare a interesului marilor mase pentru formele complexe ale muzicii.

Recentele iniţiative ale Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, ale Uniunii Compozitorilor şi ale Radioteleviziunii au drept scop desvoltarea genului şi ridicarea pregătirii profesionale a interpreţilor. Măsuri ca organizarea periodică a celor două festivaluri anuale (Mamaia şi „Cerbul de aur"-Braşov), tipărirea Caietului de 80 de melodii de muzică uşoară din creaţia compozitorilor noştri, înfiinţarea cursurilor de perfecţionare profesională a interpreţilor, înfiinţarea studioului Televiziunii, destinat promovării tinerilor cîntăreţi de muzică uşoară, sînt menite să determine o creştere calitativă a acestui gen.

Tovarăşi,

Activitatea în domeniul muzicologiei a marcat, în perioada de la Conferinţa trecută, un ritm dinamic. Au fost lărgite considerabil preocupările şi domeniile de cercetare, a crescut nivelul tematic al studiilor, lucrărilor, a crescut numărul muzicologilor, au fost obţinute însemnate realizări. Profesiunea de muzicolog şi-a conturat profilul şi domeniul de afirmare. Astăzi muzicologii au devenit factori de răspundere în frontul culturii noastre muzicale.

Domeniul gîndirii muzicale teoretice constituie cadrul fundamental pentru studierea activităţii creatoare, interpretative şi educativ-muzicale. În acest sens, subliniem contribuţiile valoroase aduse muzicii româneşti în această perioadă de către Zeno Vancea, Romeo Ghircoiaşiu, Vasile Tomescu, Wilhelm Berger, Octavian Cosma, Ştefan Niculescu, Doru Popovici şi alţii. În studiile teoretice apărute în aceşti ani se conturează efortul depus pe toate planurile pentru instaurarea, în spirit şi metodă, a gîndirii contemporane. Dintre problemele frecvent abordate sînt de amintit: raportul dintre tradiţie şi inovaţie, caracterul naţional şi universal al muzicii, problema unităţii de concepţie şi diversităţii de stiluri în creaţia noastră, rolul social-educativ al muzicii.

În raport cu complexitatea şi mai ales cu caracterul dinamic al problemelor estetice contemporane, nu ne putem declara totuşi pe deplin mulţumiţi cu cercetările şi studiile existente în acest domeniu. Ele sînt încă prea restrînse comparativ cu celelalte ramuri ale muzicologiei româneşti — istoria sau folcloristica. Există şi astăzi un decalaj inevitabil între practică şi teorie, dată fiind continua prefacere a limbajului muzical. Sistemele de creaţie se succed rapid, iar teoretizarea muzicologică este devansată. Acest fenomen se observă nu numai în ţara noastră, dar şi în alte ţări cu vechi tradiţii de cultură muzicală. Pentru aceasta se cer eforturi intense şi susţinute spre a putea răspunde cu promptitudine problemelor care frămîntă gîndirea muzicală de astăzi. În acest sens, sarcina de căpetenie a muzicologiei este examinarea în lumina principiilor esteticii marxist-leniniste a dezvoltării creaţiei muzicale contemporane.

Cercetările întreprinse în ultimul timp în domeniul istoriei muzicii româneşti au demonstrat existenţa unor importante valori artistice în trecut, atestînd dezvoltarea muzicii noastre în strînsă legătură cu fenomenul muzical universal. Majoritatea lucrărilor cu caracter istoric apărute în ultima vreme s-au axat pe studierea perioadei formării şcolii muzicale româneşti din a doua jumătate a secolului şi a perioadei dintre cele două războaie mondiale. Menţionăm monografiile „Iacob Mureşianu", de Gheorghe Merişescu, „Gheorghe Cucu" de Nicolae Parocescu, „Paul Constantinescu" de Vasile Tomescu, „Ion Vidu" şi „Nicolae Filimon" de Viorel Cosma, „Tiberiu Brediceanu", de George Sbîrcea, „Ion Vasilescu" de Ana Frost, care cuprind caracteristici şi interpretări ale muzicii şi epocii în care au trăit şi activat respectivii compozitori.

S-au remarcat în această perioadă contribuţii cu caracter teoretic-analitic cum sînt: „Oedip-ul enescian" de Octavian Cosma, „Bazele modale ale cromatismului diatonic" de Gheorghe Firca. Au apărut, de asemenea, lucrări în colecţia „Viaţa în imagini", ca: „Alexandru Flechtenmacher" de Oana Rodica Pop, „Anton Pann" de Elisabeta Dolinescu, „Theodor Burada" de Viorel Cosma, „Alexandru Zirra" de Alexandru Schmidt. Tabloul muzicologiei româneşti din ultimul timp s-a îmbogăţit prin apariţia de monografii consacrate unor valoroşi interpreţi români: Gheorghe Folescu, Traian Grozăvescu, Jean Athanasiu, Maria Tănase, Mihail Vulpescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth. Aceste lucrări reprezintă contribuţii utile la cunoaşterea istoriei muzicii româneşti.

Dintre lucrările cu caracter de sinteză în domeniul istoriei remarcăm: „Muzica românească" după 23 Au-

gust 1944 de Petre Brîncuş şi Nicolae Călinoiu, „Din trecutul culturii muzicale româneşti" de Cristian Ghenea, „Muzica corală românească" de Doru Popovici şi Costin Miereanu. În aceste lucrări se remarcă tendinţa autorilor de a analiza procesul formării şi dezvoltării muzicii noastre. Trebuiesc de asemenea menţionate şi lucrările monografice consacrate unor instituţii muzicale cum ar fi: Conservatorul din Bucureşti, din Iaşi, Filarmonica „George Enescu", Filarmonica şi Teatrul muzical din Galaţi. Remarcăm cu satisfacţie apariţia periodică, sub egida Uniunii Compozitorilor, a unor volume cuprinzînd studii de muzicologie. De asemenea, sînt de amintit şi lucrările de muzicologie editate de Conservatoarele din Bucureşti şi Cluj.

In domeniul cunoaşterii trecutului nostru muzical se cer subliniate şi contribuţiile unor cercetători ca: Liviu Rusu, autorul unei cuprinzătoare lucrări despre istoricul gîndirii muzicale teoretice din ţara noastră, Vasile Mocanu, Ştefan Lakatos, A. Benkö, Liliana Firca, Elena Zottoviceanu.

O realizare meritorie o constituie apariţia primelor volume care grupează studii şi cronici muzicale din trecut: „Momente muzicale" de Mihail Jora, „Pagini din istoria muzicii româneşti" de George Breazul, „Pagini de cronică muzicală" de Emanoil Ciomac. Este de aşteptat valorificarea în continuare a scrierilor teoretice ale altor muzicieni ca Theodor Burada, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara şi alţii.

Sectorul lucrărilor destinate educaţiei muzicale şi lexicografiei s-a îmbogăţit cu contribuţiile: Ghidurile muzicii de cameră şi simfonice de Wilhelm Berger, „Compozitori şi muzicologi români" de Viorel Cosma, „Calendarul muzicii universale", de Jack Bratin. Articolele redactate pentru enciclopedii şi dicţionare au slujit la includerea muzicienilor noştri în contextul muzicii universale. Dintre autorii unor asemenea materiale amintim pe Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Gheorghe Firca, Viorel Cosma, George Sbîrcea, Eugen Pricope, Petre Codreanu şi alţii. Este de menţionat contribuţia adusă de Romeo Chircoiaşiu pentru reprezentarea muzicologiei româneşti în revista de bibliografie muzicologică universală care apare la New-York.

Rezultate remarcabile au fost obţinute în sectorul pedagogic. Tratatele sau lucrările cu profil didactic ale lui Victor Giuleanu, Ion Serfezi, Theodor Bălan, Emilia Comişel, Dumitru Bughici, Vinicius Grefiens, Traian Mîrza, Ioan Nicola, Aurel Popa, reprezintă contribuţii pozitive la dezvoltarea învăţămîntului muzical românesc.

Sînt încă multe momente şi figuri din istoria muzicii noastre care se cuvin studiate. Trebuie să stimulăm şi să orientăm cu mai multă eficienţă preocupările muzicologiei noastre pentru elaborarea lucrărilor de sinteză asupra trecutului muzical naţional, spre realizarea unui vechi şi important deziderat, opusul fundamental al istoriei muzicii româneşti.

Pentru muzicologi este importantă, de asemenea, studierea şi popularizarea aportului personalităţii marcante şi ale aspectelor reprezentative ale istoriei muzicii universale. În această direcţie, în ultimii ani, au văzut lumina tiparului un număr de monografii care tratează probleme ale muzicii universale clasice şi contemporane. Menţionăm „Cvartetele lui Beethoven" de Tudor Ciortea, „Maurice Ravel" şi „Gabriel Fauré" de Romeo Alexandrescu, „Gustav Mahler" de George Bălan, „Alessandro Scarlatti" de Alexandru Leahu, „Manuel de Falla" de Radu Gheciu, „Edward Grieg" de Elisabeta Dolinescu, „Jean Sibelius" şi „Giacchino Rossini" de George Sbîrcea. S-au remarcat, de asemenea, lucrări de sinteză referitoare la muzica renaşterii şi a barocului de Sigismund Toduţă şi Max Eisikovits.

Sînt însă cu totul insuficiente preocupările pentru elaborarea lucrărilor analitice dedicate muzicii secolului XX, fenomenului muzical contemporan. O excepţie o constitue studiile semnate în revista „Muzica" de Zeno Vancea. Ştefan Niculescu, Wilhelm Berger, Andrei Porfetje, Doru Popovici, Adrian Raţiu, Gheorghe Costinescu, şi alţii.

Cercetările în domeniul folcloric au înregistrat realizări apreciable, îndreptate, de astă dată, mai accentuat spre latura de generalizare. Amintim studiile semnate de Gheorghe Ciobanu, Emilia Comişel, Tiberiu Alexandru, Traian Mîrza, Constantin Zamfir, Vasile Nicolescu, Nicolae Rădulescu, Corneliu Georgescu, Adrian Vicol, Zeli Sulităeanu, Lucilia Georgescu, Gottfried Habenicht şi Eugenia Cernea. Un fapt îmbucurător este începerea publicării studiilor de folclor din trecut. Remarcăm în această privinţă apariţia, prin grija Uniunii Compozitorilor, a primului volum de „Opere" ale lui Constantin Brăiloiu, în redactarea Emiliei Comişel, care oferă un bogat material pentru cunoaşterea gîndirii eminentului nostru folclorist.

Prin sprijinul Uniunii Compozitorilor, în ultimii cinci ani au fost publicate un număr de colecţii de folclor, dintre care menţionăm: 180 melodii din Oltenia „de Corneliu Georgescu, „Cîntece şi jocuri din Muscel" de Paula Carp şi A. Amzulescu. Este necesar să se sporească eforturile în direcţia elaborării unei ample lucrări de sinteză care să trateze problemele fundamentale ale specificului melosului popular românesc. De asemenea, este necesar să se găsească posibilitatea pentru publicarea culegerilor de folclor, domeniu mult rămas în urmă, în raport cu necesităţile de astăzi.

În domeniul studiului muzicii bizantine, domeniu vast şi dificil de abordat, care se bucură de un interes din ce în ce mai mare în muzicologia contemporană mondială, s-a impus — prin valoarea ştiinţifică şi contribuţia inedită — pe plan naţional şi universal, lucrarea „Studii de paleografie muzicală bizantină" de Ioan D. Petrescu, apărută la Editura Muzicală. De asemenea, sînt de remarcat şi alte contribuţii valoroase datorate unor cercetători ca: Grigore Panţîru, Gheorghe Ciobanu, iar în domeniul cercetării muzicii vechi pe teritoriul patriei noastre contribuţia unor muzicologi ca: Romeo Ghircoiaşiu, Cristian Ghenea, ş.a. Este necesar să se intensifice munca de transcriere a manuscriselor existente, studiul acelor documente care scot în relief contribuţia unor personalităţi ale culturii muzicale româneşti din epocile trecute.

În ultimii ani, datorită creşterii nivelului ei profesional, critica muzicală s-a afirmat în viaţa noastră artistică printr-o prezenţă activă, militantă.

Contribuţia criticii muzicale devine eficientă prin ridicarea spiritului de discernămînt în analiza fenomenului muzical din trecut şi de astăzi. Critica este chemată să depăşească rolul de simplu înregistrator al faptelor, să formuleze cu competenţă şi răspundere judecăţi de valoare. Critica impresionistă, apologetică sau negativistă

nu izbuteşte să convingă, să influenţeze pozitiv dezvoltarea vieţii şi creaţiei muzicale. Eforturile criticii trebuiesc concentrate spre sinteză, spre generalizări, spre determinarea unei mişcări de idei în viaţa muzicală a ţării.

Trebuie să remarcăm în acest sector activitatea din ce în ce mai viu afirmată în ultimii ani a unor critici ca : Alfred Hoffmann, George Sbîrcea, Jean-Victor Pandelescu, Petre Codreanu, Ada Brumaru, Radu Gheciu, Edgar Elian, Ilie Balea, Lajos Pinter, Grigore Constantinescu. În ultimul timp s-au făcut cunoscute în acest domeniu nume noi care trebuie să beneficieze de un sprijin atent din partea viitorului birou de muzicologie.

O problemă esenţială, legată de eficienţa criticii muzicale, este aceea a importanţei şi spaţiului care i se rezervă în presă, la radio şi la televiziune. Spaţiul acordat muzicii în presa cotidiană în general este insuficient pentru a reflecta, chiar numai la modul consemnativ, viaţa muzicală sub multiplele ei aspecte. Ţinem totuşi să subliniem atenţia deosebită acordată acestui sector de ziarul „Scînteia", care antrenează în ultimul timp un cerc larg de muzicieni în dezbateri asupra fenomenului muzical, asupra vieţii şi educaţiei muzicale.

Uniunea Compozitorilor va acorda tot sprijinul pentru ca iniţiativa mai veche a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă de a înfiinţa revista „Spectator" să prindă viaţă cît mai neîntîrziat. Cultura noastră muzicală şi teatrală deosebit de bogată şi de dinamică are strictă nevoie de o asemenea revistă săptămînală care să reflecte în mod prompt şi atrăgător evenimentele creaţiei şi vieţii artistice, răspunzînd astfel cerinţelor vii ale publicului.

Educaţia muzicală a căpătat în zilele noastre un rol din ce în ce mai important în formarea spirituală a oamenilor. Alături de literatură şi artele plastice, muzica trebuie să devină o prezenţă vie în formaţia intelectuală a tinerelor generaţii. În şcoală contribuţia pe care muzica o aduce la dezvoltarea orizontului cultural este însă insuficient valorificată.

În acest context de probleme, nu ne putem declara satisfăcuţi nici cu activitatea subsecţiei didactice din cadrul secţiei de muzicologie care ar putea să-şi aducă un aport mult mai mare la dezvoltarea învăţămîntului nostru muzical de toate gradele.

Muzica îşi poate îndeplini înalta misiune social-educativă în măsura în care slujitorii ei, specialiştii, beneficiază de o bună pregătire profesională, de un orizont larg de cunoştinţe muzicale complexe.

În domeniul învăţămîntului muzical au existat numeroase carenţe privind structura organizatorică, prezenţa unor secţii de specialitate în conservatoare, lipsa unui for competent în cadrul Ministerului Învăţămîntului care să se ocupe de conducerea şi îndrumarea învăţămîntului artistic.

Uniunea Compozitorilor şi-a spus în nenumărate rînduri cuvîntul său cu privire la problemele învăţămîntului. Dezideratele Uniunii Compozitorilor privind îmbogăţirea structurii învăţămîntului muzical de toate gradele sînt pe cale să fie rezolvate. Se preconizează reorganizarea de licee de specialitate şi legarea lor de conservatoare, pentru unificarea sistemului de învăţămînt muzical de la cel elementar pînă la cel superior.

Reînfiinţarea secţiei de muzicologie în cadrul conservatoarelor va duce la rezolvarea unei deficienţe care a prejudiciat vieţii noastre muzicale. Viitoarele cadre de muzicologi specialişti vor putea aduce un aport superior cercetării ştiinţifice, educaţiei muzicale, ridicării nivelului culturii noastre muzicale în ansamblu.

Sprijinul pe care Uniunea Compozitorilor l-a dat şi îl dă învăţămîntului prin analizarea în cadrul secţiilor de creaţie şi de muzicologie, precum şi prin publicarea unor valoroase materiale didactice din literatura naţională şi universală trebuie evidenţiat.

Colaborarea care se realizează permanent între Uniunea Compozitorilor şi instituţiile de învăţămînt muzical, prin cadrele didactice care sînt, în majoritatea lor, membri ai Uniunii Compozitorilor, reprezintă de asemenea, un factor pozitiv şi de garanţie pentru dezvoltarea în perspectivă a acestui domeniu structural legat de creaţie şi de viaţa noastră muzicală.

În ceea ce priveşte revista „Muzica", trebuie să subliniem eforturile întreprinse pentru îmbunătăţirea profilului tematic, pentru lărgirea orizontului analitic. Revista a reuşit să antreneze în ultimul timp un număr mai mare de membri ai Uniunii Compozitorilor în dezbaterea problemelor legate de dezvoltarea creaţiei noastre actuale, de valorificarea moştenirii muzicale naţionale. De asemenea, viaţa muzicală din diferite centre ale ţării a fost mai larg oglindită.

Este necesar să fie perfecţionat modul de reflectare a activităţii muzicale contemporane universale, să fie găsite forme mai prompte şi mai eficiente de îndrumare şi informare a publicului larg pentru ca astfel revista să cîştige interesul şi preţuirea unui număr cît mai mare de cititori dornici să fie sprijiniţi în înţelegerea problemelor complexe ale muzicii.

Prezenţa activă a muzicologiei noastre pe plan internaţional este confirmată îndeosebi prin manifestarea de prestigiu pe care a constituit-o în această perioadă simpozionul „George Enescu". Pentru viitoarele ediţii se impune lărgirea tematicii prin abordarea aspectelor reprezentative ale creaţiei şi artei interpretative româneşti în contextul muzicii contemporane universale. Într-o perspectivă mai apropiată se află Colocviul internaţional „Constantin Brăiloiu", încă un prilej binevenit pentru afirmarea muzicologiei noastre pe plan internaţional.

Tovarăşi.

Ultimii ani au marcat o creştere considerabilă a rolului şi responsabilităţii Uniunilor de creaţie. Politica Partidului de consultare şi antrenare a celor mai înalte foruri de specialitate în problemele vitale ale naţiunii, precum şi în dezvoltarea culturii, a fost consfinţită printr-o serie de acţiuni, întîlniri şi discuţii între conducătorii de partid şi de stat şi oamenii de artă.

Prin numirea preşedinţilor Uniunilor de creaţie în Biroul executiv al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, se asigură o participare activă a uniunilor de creaţie la dezbaterea problemelor întregii noastre culturi. Aceasta a sporit simţul nostru de răspundere, aportul Uniunii Compozitorilor la conducerea vieţii artistice.

Pe aceste noi temeiuri, prestigiul Uniunii noastre a crescut tot mai mult, iar colaborarea cu celelalte instituţii de cultură şi artă a devenit din ce în ce mai strînsă.

În afară de participarea activă la dezbaterile organizate de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, reprezentanți ai Uniunii Compozitorilor sprijină cu experiența lor activitatea consiliilor artistice și a comisiilor de creație de pe lîngă Radiodifuziune și Televiziune, orchestrele simfonice, teatrele muzicale, ansamblurile artistice, Casa de discuri „Electrecord", cinematografia. Un număr de compozitori și muzicologi participă la activitatea culturală de masă, organizată de Uniunea Generală a Sindicatelor, de casele de creație populară, de universitățile populare, de toate instituțiile centrale și locale în cadrul cărora se desfășoară acțiuni cu caracter cultural-artistic. O contribuție meritorie au membrii Uniunii Compozitorilor în sprijinirea unor acțiuni culturale de interes republican cum sînt : Concursul și Festivalul internațional „George Enescu", concursurile și festivalurile de muzică populară și ușoară, acțiuni cu caracter educativ-patriotic, cursuri de perfecționare artistică, de inițiere muzicală organizate de Uniunea Tineretului Comunist, Consiliul Național al Pionierilor, Ministerul Învățămîntului, Ministerul Forțelor Armate.

În perioada de la precedenta Conferință pe țară s-au depus eforturi pentru îmbunătățirea activității cenaclelor de creație, în ceea ce privește dezbaterea noilor lucrări ale compozitorilor noștri, ce a avut loc în cadrul celor peste 130 de cenacle organizate în această perioadă. Un alt număr de cenacle au fost dedicate unor figuri de compozitori înaintași ca : Eduard Caudella, Gheorghe Dima, Dumitru G. Kiriac, George Enescu, Tiberiu Brediceanu.

Un ciclu de cenacle a fost consacrat problemelor operei contemporane universale și românești. Au fost, de asemenea, abordate, în alte cenacle, teme privind vechi monumente ale culturii muzicale pe teritoriul patriei noastre, studiul muzicii bizantine, creația muzicală românească destinată învățămîntului elementar și mediu, muzica de film, aspecte ale muzicologiei contemporane.

Alte cenacle au contribuit la informarea membrilor Uniunii Compozitorilor asupra unor aspecte și tendințe din mișcarea muzicală mondială. Au fost prezentate figuri ca : Serghei Prokofiev, Dimitri Sostakovici, Alban Berg, Olivier Messiaen, Paul Hindemith, Igor Stravinski și evenimente muzicale ca festivalurile „Toamna la Varșovia", Primăvara la Praga, precum și manifestările de la Zagreb, Viena și Darmstadt. Membri ai Uniunii noastre, precum și oaspeți, au vorbit despre cultura muzicală în Anglia, Statele Unite, Republica Federală a Germaniei, Austria, etc. Au avut loc audiții de muzică sovietică, americană, cehoslovacă, franceză, iugoslavă, poloneză, austriacă, japoneză, bulgară, germană, egipteană, etc.

Deși în ansamblu, cenaclele au dovedit varietate tematică și s-au desfășurat la un nivel profesional mai înalt decît în trecut, recunoaștem că ele nu s-au bucurat întotdeauna de participarea cuvenită și că dezbaterile nu au beneficiat în toate cazurile de aportul celor mai reprezentativi membri ai Uniunii. Este necesar ca în viitor să perfecționăm profilul și activitatea cenaclelor. Acestea trebuie să se transforme în prilejuri de cunoaștere promptă și eficientă a întregii creații românești. Considerăm că ar fi deosebit de utilă organizarea unor dezbateri pe teme privind orientarea generală a creației, aspecte ale muzicii cu text, etc., cu participarea Uniunii Scriitorilor. Este de asemenea importantă adîncirea contactului cu publicul. În centrul atenției trebuie să stea raportul dintre creația noastră muzicală și publicul iubitor de artă, modul în care muzica noastră răspunde cerințelor actuale de educație muzicală a maselor.

Uniunea Compozitorilor are importanta sarcină de a organiza și susține prin toate mijloacele, activitatea pe plan obștesc social a membrilor ei, de a asigura participarea acestora la viața complexă și dinamică a patriei noastre. Uniunea este chemată să sprijine formarea tinerelor generații de muzicieni în spiritul concepției științifice despre rolul artei în societate, să cultive ideea responsabilității politice a actului de creație. Este necesar să continuăm și să perfecționăm în cadrul organizației noastre metoda confruntărilor deschise, libere, principiale, de opinii. Trebuie să ridicăm pe o nouă treaptă activitatea teoretică, ideologică, desfășurată la Uniunea Compozitorilor, să adîncim înțelegerea de către muzicieni în spiritul materialist-dialectic a fenomenelor social-culturale și artistice ale vremii noastre.

Activitatea de informare profesională și ideologică a membrilor Uniunii Compozitorilor pe plan intern și internațional a obținut rezultate apreciabile în ultimii ani.

Serviciul de documentare asigură evidența creației și a activității membrilor Uniunii, adună și organizează materialul de presă român și străin, privind creația noastră românească. Biblioteca muzicală documentară, biblioteca cu materiale muzicale de împrumut și fonoteca reprezintă surse active pentru cunoașterea și difuzarea muzicii românești în țară și peste hotare. Biblioteca muzicală cuprinde astăzi peste 17.000 de partituri și cărți. Biblioteca materialelor muzicale de împrumut cuprinde aproape 5.000 de lucrări românești care sînt utilizate de orchestrele simfonice și de soliștii din țară și din străinătate. Fonoteca Uniunii posedă 1.400 titluri de lucrări românești înregistrate pe benzi de magnetofon și un număr de 2.600 discuri.

Dacă materialele bibliotecii de împrumut și ale fonotecii sînt larg și permanent utilizate, cărțile și partiturile bibliotecii muzicale nu sînt încă suficient solicitate de către membrii Uniunii. Serviciul de documentare trimite cu regularitate materiale referitoare la cultura muzicală românească instituțiilor, presei, edituri-lor, cercetătorilor dintr-un mare număr de țări.

Un fond valutar acordat Uniunii Compozitorilor este folosit pentru achiziționarea din străinătate a celor mai recente lucrări de muzică și muzicologie.

Relațiile dintre membrii Uniunii noastre și muzicienii de peste hotare, precum și acțiunea de popularizare a creației muzicale românești, au înregistrat de asemenea în această perioadă un progres însemnat. Uniunea noastră întreține relații de colaborare cu uniunile de compozitori din 7 țări socialiste, pe bază de înțelegere de colaborare reciprocă.

Uniunea noastră a primit un număr de 125 oaspeți și a trimis, la rîndu-i, în țările respective 110 compozitori și muzicologi români.

De asemenea, am primit vizita a numeroase personalități muzicale pentru care Uniunea noastră a organizat acțiuni speciale, întîlniri cu compozitori și muzicologi români, conferințe, audiții de muzică românească. Au fost organizate concerte în cadrul intern al uniunilor, precum și concerte publice, în reciprocitate cu uniunile

de compozitori din Uniunea Sovietică, Republica Democrată Germană, Bulgaria, Cehoslovacia.

Delegaţi ai Uniunii noastre au participat la întîlnirile periodice ale conducerilor uniunilor de compozitori din ţările socialiste. Întîlnirea organizată în 1965 a avut loc la Bucureşti.

Membri ai Uniunii au participat, de asemenea, la întîlniri ale tinerilor compozitori din ţările socialiste, la festivalurile Primăvara la Praga, Toamna la Varşovia, Zagreb, Dubrovnik, Bydgozsz, prezentînd comunicări şi audiţii de muzică românească.

În cadrul Festivalului Internaţional „George Enescu" şi al Simpozionului, un număr de compozitori şi muzicologi de peste hotare au fost oaspeţi ai Uniunii Compozitorilor.

În scopul popularizării muzicii în rîndul publicului larg, a fost organizată în cadrul Magazinului „Muzica" o activitate susţinută, constînd din întîlniri cu compozitori şi interpreţi, din audiţii, prezentări de lucrări editate, expoziţii, recitaluri. Magazinul Muzica constituie un punct de atracţie pentru turişti şi, prin aceasta, un mijloc de a face cunoscută creaţia românească prin intermediul partiturii, cărţii şi discului.

Progresul continuu al muzicii româneşti, acţiunile desfăşurate de statul nostru pe linia adîncirii relaţiilor culturale cu străinătatea, lărgirea posibilităţilor de a călători pe cont propriu, au făcut să crească an de an propaganda şi prestigiul creaţiei noastre peste hotare, să sporească interesul şi preţuirea acordată acesteia de către publicul şi specialiştii străini.

Ne referim la concertele de muzică românească susţinute peste hotare de orchestre şi solişti români şi străini, la emisiunile radiofonice, la articolele şi studiile care, în ultima vreme, subliniază valoarea şi originalitatea muzicii noastre.

Pe lîngă premiile internaţionale obţinute de compozitorii noştri în perioada pînă la precedenta Conferinţă, un alt important număr de premii internaţionale au confirmat, în ultimii ani, succesele unor creaţii româneşti : Wilhelm Berger a obţinut premiul I la Monte Carlo, la Liège şi la Bruxelles ; Pascal Bentoiu a obţinut la Roma premiul Radiodifuziunii italiene ; Tiberiu Olah a obţinut la Boston premiul Kussevitki ; Miriam Marbé a fost premiată la Mannheim ; Alexandru Hrisanide a obţinut la Boston premiul „Lilly Boulanger". La Concursul Fundaţiei „Gaudeamus" de la Bildhoven a fost premiat Costin Miereanu, iar la concursul în cadrul festivalului „Primăvara la Praga", Dieter Acker. Au mai obţinut premii Mihai Mitrea-Celarianu la concursul organizat de Asociaţia „Jeunesses Musicales" de la Paris. În domeniul muzicii uşoare au obţinut premii George Grigoriu la Soci şi Sofia, iar Richard Oschanitski la Sopot.

Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă a inclus din ce în ce mai mulţi compozitori şi muzicologi în acţiunile de schimburi culturale cu străinătatea.

Prezenţa membrilor Uniunii noastre la evenimente artistice internaţionale, pe baza invitaţiilor primite personal de peste hotare, a fost în ultimul timp facilitată.

Socotim că, în raport cu realizările actuale ale muzicii noastre şi cu interesul manifestat pentru cunoaşterea acesteia de către numeroşi muzicieni şi instituţii muzicale de peste hotare, se impune perfecţionarea metodelor de propagandă, coordonarea tuturor mijloacelor posibile pentru intensificarea acţiunii de cunoaştere a muzicii româneşti peste hotare.

Pentru îmbunătăţirea acţiunii de difuzare a muzicii noastre în lume, acţiune desfăşurată în mod sporadic şi cu rezultate parţiale, se impune amplificarea serviciului de documentare, constituirea unei comisii pentru difuzare şi propagandă în cadrul Uniunii Compozitorilor. Împlinirea acestui important obiectiv este legată de o altă cerinţă acută : afilierea Uniunii la organizaţiile internaţionale care activează schimbul reciproc de valori muzicale.

E necesar să se includă în repertoriile Festivalului Internaţional „George Enescu" şi Festivalului „Cerbul de aur" de la Braşov, într-o proporţie mai substanţială, creaţia românească, pentru care trebuie angrenaţi atît soliştii şi ansamblurile româneşti, cît şi cele de peste hotare. Uniunea Compozitorilor a militat întotdeauna cu consecvenţă pentru cuprinderea largă şi reprezentativă a creaţiei muzicale româneşti în programele soliştilor şi formaţiilor noastre care susţin concerte peste hotare.

Măsura luată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, prin care se acordă deplină iniţiativă filarmonicilor şi orchestrelor simfonice pentru a-şi alcătui repertoriul, nu a fost înţeleasă însă în întreaga ei valoare de către toate instituţiile în ceea ce priveşte prezentarea creaţiei româneşti aparţinînd tuturor generaţiilor şi stilurilor.

Uniunea Compozitorilor a acordat şi va acorda mai departe tot sprijinul organizării Festivalului de muzică uşoară de la Mamaia.

Considerăm, de asemenea, necesar să sprijinim prin toate mijloacele Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă pentru ca întreprinderea „Cartimex" să devină cu adevărat un factor de difuzare în străinătate a tipăriturilor şi discurilor de muzică românească. Aceeaşi îndatorire socotim că revine O.S.T.A. în ambele domenii care îi incumbă şi anume manifestările artistice ale străinilor în România şi ale artiştilor români în străinătate.

În ceea ce priveşte preţuirea valorilor creaţiei noastre subliniem importanţa premiilor acordate în această perioadă : Premiul de Stat în 1964 lui Pascal Bentoiu şi Theodor Grigoriu, şi premiile Academiei acordate compozitorilor şi muzicologilor, Mircea Chiriac, Wilhelm Berger, Romeo Ghircoiaşiu, Petre Brîncuş, Nicolae Călinoiu, Zoltan Aladar, Gheorghe Costinescu, Dumitru Bughici, Dan Constantinescu, Andrei Porfetye, Gheorghe Firca, Theodor Bălan şi George Sbîrcea.

Sînt de menţionat de asemenea distincţiile obţinute de compozitorii noştri în cadrul concursurilor de creaţie din domeniul cîntecului de masă şi ale muzicii uşoare.

Instituirea de către Uniunea Compozitorilor a unor premii de creaţie şi muzicologie anuale trebuie să se realizeze de astă dată, chiar dacă reglementarea sistemului premial preconizat pe linie de stat, nu intră încă în vigoare.

Deşi Uniunea Compozitorilor a făcut în acest timp achiziţii importante de lucrări muzicale şi de muzicologie din fonduri proprii, menite să stimuleze şi să susţină activitatea membrilor săi, premiile constituie un mijloc în plus pentru ridicarea nivelului calitativ al muzicii noastre. Se impune de asemenea, continuarea acordării de premii ale Uniunii interpreţilor — acţiune menită să stimuleze interpretarea lucrărilor noastre şi să strîngă legăturile cu această categorie de muzicieni.

În această perioadă, activitatea Editurii Muzicale s-a desfășurat într-un ritm mai intens și mai susținut. Ponderea în planul de tipărituri a deținut-o creația de muzică simfonică, vocal-simfonică și de cameră. Astfel, din 1964 și pînă astăzi, în afară de tipărirea unui important număr de lucrări de muzică ușoară, corală, de operă, balet și de muzicologie, au văzut lumina tiparului 56 lucrări simfonice și 112 lucrări de cameră. În total. Editura muzicală a tipărit în această perioadă peste 3.100 coli editoriale, reprezentînd peste 325 titluri, pentru a căror realizare Uniunea Compozitorilor a contribuit cu mai mult de 5 milioane lei.

Este adevărat că regimul de rentabilizare aplicat în ultimii 2 ani a determinat reducerea, într-o oarecare măsură a planului editorial. În schimb, s-a mărit numărul de apariții în cîteva sectoare mai direct solicitate de viața muzicală, de publicul larg. Problema numărul unu a Editurii muzicale rămîne raportul dintre tipăritura muzicală și publicul cumpărătorilor. Lipsa de interes comercial în acest sector aduce după sine tiraje reduse iar acestea pierderi însemnate. Lucrările nevîndute se acumulează în depozitele magazinelor, grevînd întreaga activitate a Editurii muzicale

Editura muzicală a îndeplinit, în această perioadă, o sarcină de onoare : tipărirea integrală a operei lui George Enescu.

În domeniul muzicologiei, Editura muzicală a tipărit un important număr de lucrări originale de prestigiu și multe alte lucrări din muzicologia universală, în traducere.

În activitatea de viitor a Editurii muzicale este necesar să se continue eforturile pentru perfecționarea metodelor de tipărire promptă și ieftină a muzicii și muzicologiei noastre. Pentru a obține tiraje din ce în ce mai mari a tipăriturilor noastre și, prin acestea, reducerea prețului de cost și eliminarea pierderilor importante, se impune lărgirea orizontului tematic, ridicarea nivelului calitativ al creației noastre, orientarea cît mai atentă spre cerințele reale ale procesului de educație artistică a publicului larg. Se impune, de asemenea, adoptarea unor măsuri eficiente care să ducă la îmbunătățirea difuzării partiturii muzicale românești peste hotare.

O realizare pozitivă a Uniunii Compozitorilor o constituie acțiunea de difuzare a creației noastre prin activitatea serviciului de copiatură muzicală. În ultimii cinci ani au fost copiate, multiplicate sau semicartografiate aproape 157.000 pagini de muzică românească.

Un rol hotărîtor în sprijinirea activității de creație îl are în Uniunea noastră munca birourilor de secții. În ansamblu, acestea au desfășurat o activitate laborioasă și susținută constînd din examinarea lucrărilor din ce în ce mai numeroase și mai complexe ale membrilor Uniunii.

Biroul secției de muzică simfonică, de cameră si de operă s-a străduit și a reușit adeseori, să răspundă unor multiple și dificile probleme. Este de dorit ca dezbaterile care au loc în cadrul biroului simfonic, cu prilejul analizei creației, să-și găsească o cristalizare mai clară și mai eficientă în concluziile asupra fiecărei lucrări în parte și asupra dezvoltării de ansamblu a genurilor, precum și un ecou larg în masa compozitorilor.

Rezultate bune au obținut, în general, în activitatea lor birourile secțiilor de muzică corală, de fanfară și de muzicologie.

Cuprinzînd membri de prestigiu și activi din domeniul creației, biroul secției de muzică ușoară nu a reușit decît în parte să-și îndeplinească menirea. Deficiențele în activitatea acestui birou se datoresc, în bună parte, unor greutăți și condiții obiective, externe, precum și absenței unora dintre membri la lucrările curente, lipsei contribuției colective la lucrările biroului. Munca improvizată, slaba legătură între birou și masa membrilor secției au contribuit la deficiențe care se cer remediate în viitor. Faptul că sistemul actual de difuzare a creației de muzică ușoară facilitează ocolirea sistematică a Uniunii Compozitorilor, a prejudiciat de asemenea, în bună parte, munca în acest domeniu.

În cadrul activității generale a Uniunii Compozitorilor, un rol important îl au munca și realizările filialelor și cenaclelor.

Așa cum reiese din sinteza prezentată în acest raport în legătură cu activitatea de ansamblu a tuturor membrilor Uniunii Compozitorilor, fie din București sau din celelalte centre, Filiala din Cluj, filiala din Tg. Mureș și cenaclul din Craiova au obținut rezultate satisfăcătoare pe tărîmul creației și al activității cu caracter obștesc. Filiala din Iași și Timișoara, cenaclurile din Brașov și Sibiu, au înregistrat unele realizări meritorii în domeniul creației, dar, din cauze obiective și subiective au adus un aport în general scăzut. Este necesar să se adopte măsuri care să ducă la reactivizarea membrilor Uniunii din centrele respective, la amplificarea muncii de creație., la creșterea numărului de membri activi, la eficiența conducerii acestor unități. Toate aceste dorințe reprezintă probleme delicate și complexe, greu de rezolvat numai de Uniunea Compozitorilor.

Biroul și Comitetul Uniunii Compozitorilor au avut în această perioadă o muncă susținută, axată pe dezbaterea și rezolvarea tuturor problemelor legate de dezvoltarea creației, precum și de activitatea administrativă, economică și socială. Au fost dezbătute sarcinile Uniunii Compozitorilor, în lumina documentelor Partidului Comunist Român, aspecte ale afirmării unor genuri de creație în lumina cerințelor actuale ale culturii noastre socialiste, ale stimulării activității în unele domenii cum sînt creația de operă, de muzică simfonică și vocal-simfonică, de cameră și de muzică ușoară, ale valorificării moștenirii noastre muzicale, ale activității cenaclurilor și filialelor Uniunii, ale sprijinirii tinerilor compozitori, ale perfecționării activității Editurii muzicale, ale îmbunătățirii acțiunii de interpretare și difuzare a muzicii noastre în țară și peste hotare, etc.

În tot acest timp, în Uniunea Compozitorilor s-a desfășurat o intensă și susținută muncă organizatorico-administrativă pentru asigurarea bazei materiale necesare întregii noastre activități. Eficiența acestor eforturi s-a concretizat în rezultate satisfăcătoare, atît în ceea ce privește perceperea și repartizarea drepturilor de autor, rentabilizarea magazinului „Muzica" și a litografiei, cît și în susținerea activității de creație, documentare, propagandă, relații cu străinătatea, precum și rezolvarea tuturor problemelor sociale : pensii, ajutoare, împrumuturi. Întreaga activitate administrativ-economică a constituit și constituie o parte integrantă din munca și preocupările permanente ale organelor de conducere ale Uniunii, un sector în care intervin permanent dificultăți și probleme a căror rezolvare necesită multă tactică, răbdare și energie.

În ultimul timp a crescut mult aportul colectiv al membrilor Uniunii noastre la discutarea și rezolvarea problemelor de ansamblu ale activității de creație, s-a îmbunătățit atmosfera necesară discuțiilor libere, deschise, utile adîncirii unor probleme atît de complexe cum sînt acelea legate de evoluția creației și vieții noastre muzicale actuale. Dispunînd de aceste condiții de bază, activitatea Uniunii trebuie ridicată în etapa următoare la un nivel și mai înalt și mai perfecționat.

Tovarăși,

Dezbătînd cu principialitate aspectele dezvoltării muzicii noastre contemporane, lucrările Adunării generale a compozitorilor și muzicologilor vor da un nou impuls acestui domeniu al culturii noastre socialiste. Prezența noilor generații de compozitori și muzicologi, succesele obținute în diferite genuri de creație, experiența dobîndită, adîncirea continuă a contactului cu viața, cu cerințele spirituale ale societății, străduințele tuturor membrilor Uniunii Compozitorilor de a participa cu talentul și puterea lor creatoare la afirmarea muzicii românești, perfecționarea neîncetată a metodelor de dezbatere și rezolvare colectivă a problemelor importante stau chezășie pentru izbînzi viitoare, pentru noi realizări, pentru înflorirea mai departe a muzicii noastre.

Comitetul Uniunii Compozitorilor își exprimă convingerea că prezenta Adunare generală a membrilor organizației noastre de creație va contribui, prin dezbaterile și hotărîrile pe care le va adopta, la progresul întregii activități a Uniunii Compozitorilor, la obținerea de realizări noi și valoroase, menite să îmbogățească viața spirituală a poporului și patrimoniul culturii naționale.

În momentul cînd poporul nostru, sub conducerea Partidului, ridică România socialistă pe trepte neatinse, pînă acum în istoria sa, întîmpinînd împlinirea primului pătrar de veac de la eliberare, în condițiile în care, prin constituirea Frontului Unității Socialiste, se întărește și mai mult unitatea moral-politică a poporului, Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor deschide o nouă etapă în dezvoltarea culturii și artei noastre muzicale, pe care o dorim rodnică și înfloritoare.

Hotărîrea Adunării Generale

Lucrările Adunării Generale a Compozitorilor și Muzicologilor din România, desfășurate la București în zilele de 11, 12 și 13 Decembrie 1968, constituie un eveniment de seamă al vieții cultural — artistice din patria noastră.

Adunarea Generală a Compozitorilor și Muzicologilor a avut loc în perioada în care poporul român, sub conducerea Partidului, își consacră întreaga sa forță creatoare operei nobile de desăvîrșire a construcției socialiste în România. Expresie a desăvîrșirii coeziunii moral-politice a poporului nostru, constituirea Frontului Unității Socialiste a cimentat și mai puternic într-un destin comun întreaga societate românească contemporană, a consolidat și mai mult idealurile și eforturile unite ale clasei muncitoare, țărănimii și intelectualității pentru ridicarea vieții noastre materiale și culturale. Cele două sărbători apropiate de data ținerii Adunării Generale a Compozitorilor și Muzicologilor — semicentenarul unirii Transilvaniei cu România și cea de a 21-a aniversare a Republicii — confirmă o dată mai mult patriotismul fierbinte al oamenilor muncii ; mîndria față de trecutul istoric glorios al poporului, față de bogatele sale tradiții culturale, însuflețirea cu care masele participă la înfăptuirea politicii interne și externe a Partidului.

Pătrunși de spiritul responsabilității lor social — patriotice, de convingerea că au de îndeplinit importanta misiune de educare și ridicare spirituală a contemporanilor, compozitorii și muzicologii și-au dăruit talentul și puterea lor de muncă operei de îmbogățire a patrimoniului muzicii noastre cu creații valoroase, reprezentative pentru epoca pe care o trăim. Prin contribuția lor artistică și cetățenească, membrii Uniunii Compozitorilor au confirmat încrederea acordată, participînd activ la acțiunea de înnobilare și mobilizare a conștiințelor, de desfătare spirituală a omului de azi.

Adunarea Generală constată cu satisfacție că, atît în domeniul creației, cît și în acel al activității teoretice muzicale, în perioada de la precedenta Conferință pe țară și pînă astăzi au fost obținute realizări remarcabile, concretizate în opere caracteristice pentru nivelul actual al culturii și artei noastre socialiste. Prin semnificația umanist — patriotică, prin forța și originalitatea expresiei, prin măiestria realizării, multe creații ale membrilor Uniunii noastre s-au bucurat de prețuirea iubitorilor de muzică, purtînd mesajul de gîndire și sensibilitate specifice poporului român pînă departe peste hotarele țării.

Adunarea Generală apreciază că muzica noastră contemporană se distinge prin înflorirea fără precedent a diferitelor genuri, stiluri, modalități de creație, prin afirmarea deplină a talentelor aparținînd tuturor generațiilor, prin perfecționarea continuă a măiestriei artistice, prin lărgirea orizontului de viață care stimulează inspirația, îmbogățind concepția și sensibilitatea compozitorilor.

Aceste rezultate au fost posibile datorită condițiilor create de partidul și statul nostru pentru dezvoltarea liberă a personalității umane, pentru realizarea comuniunii spirituale dintre artist și națiunea căreia acesta îi aparține. Subliniind puternica rezonanță social-politică și educativ-patriotică a artei în procesul de edificare a orînduirii socialiste, de formare etică și estetică a omului nou, documentele Congresului al IX-lea și ale Conferinței Naționale a Partidului, cuvîntările tovară-

ului Nicolae Ceauşescu, Secretar General al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, constituie pentru noi, compozitorii şi muzicologii, un preţios sprijin pe drumul cunoaşterii realităţilor dinamice ale vieţii pe care o trăim, al înţelegerii înaltei răspunderi ce revine artistului în societatea noastră.

Posedînd calitatea specifică de a fi universal înţeleasă, muzica transmite, într-o infinitate de nuanţe, mesajul spiritual al poporului, al personalităţii creatoare care îl reprezintă. Pe această însuşire cardinală a artei sunetelor se întemeiază convingerea compozitorilor noştri că, avînd deplina latitudine de a selecta şi a prelua tot ceea ce consideră mai valoros în arta trecutului şi prezentului, de a investiga posibilităţi inedite de expresie, fiecare creator este chemat să contribuie cu forţa personalităţii sale la îmbogăţirea tezaurului spiritual al naţiunii, să rostească un cuvînt propriu în concertul artei contemporane universale.

Înmănunchind eforturile tuturor generaţiilor de compozitori, contribuţia specifică tuturor temperamentelor, afinităţilor stilistice, formaţiilor de şcoală artistică, muzica românească de azi ridică pe noi trepte valoroasele cuceriri ale tradiţiei naţionale în frunte cu opera lăsată de George Enescu, înscriindu-se printr-un aport în esenţă original în contextul tendinţelor artistice înnoitoare de astăzi.

Viaţa contemporană, aspectele înălţătoare ale construcţiei socialiste, momentele trecutului glorios al patriei, marile idealuri umaniste constituie sursele principale de inspiraţie, de dinamizare a conştiinţei şi îmbogăţire a sensibilităţii compozitorilor noştri. În acest fond de majoră semnificaţie, precum şi în trăsăturile sale de originalitate naţională şi individuală, se află chezăşia pătrunderii celor mai de seamă creaţii ale muzicienilor noştri în patrimoniul artistic universal. Relaţia naţional-universal îşi găseşte astfel în concepţia şi străduinţile artistice ale compozitorilor noştri o întruchipare convingătoare, fecundă, caracteristică pentru progresul artistic autentic.

Studiul aprofundat al tezaurului artistic folcloric, valorificarea inspirată a acestuia în lumina experienţei moderne de creaţie, sintetizarea cuceririlor culturii şi artei contemporane, ale gîndirii şi ştiinţelor moderne în ansamblu, oferă în continuare compozitorilor noştri posibilităţi nesfîrşite pentru afirmarea propriilor capacităţi creatoare. Sprijinit pe cunoaşterea marilor tradiţii naţionale şi universale şi urmărind o finalitate artistică înaltă, experimentul îşi găseşte în muzica noastră nu numai justificarea, dar şi certa utilitate pentru lărgirea orizontului de creaţie.

În perioada de la precedenta Conferinţă pe ţară, genurile muzicii simfonice, vocal-simfonice şi de cameră au cunoscut o intensă dezvoltare. Forme tradiţionale au fost îmbogăţite şi înnoite, sfera tematică şi limbajul au devenit mai largi şi mai bogate, ridicîndu-se la înălţimea cerinţelor artei contemporane. Modalităţi noi de structurare a muzicii confirmă spiritul cutezător, efervescent al activităţii creatoare în acest domeniu. Se impune, în perspectivă, acordarea unei atenţii sporite pentru îmbogăţirea genurilor şi formelor destinate ansamblurilor simfonice şi de cameră atît de diverse ca factură şi capacitate de interpretare, existente în ţara noastră, precum şi corespunzătoare unui public cu gusturi şi iniţiere artistică foarte variate. Virtuţi inepuizabile de înnoire a tematicii şi limbajului muzical aşteaptă să fie descoperite şi concretizate în genurile muzicii cu semnificaţie programatică. Reprezentate prin cîteva noi creaţii de valoare, genurile operei şi baletului solicită în prezent în mod deosebit atenţia compozitorilor. Uniunea Compozitorilor în colaborare cu forurile de difuzare şi interpretare a creaţiei genului, îşi va spori eforturile pentru ca activitatea de creaţie a operei şi baletului românesc contemporan să înregistreze un progres substanţial.

Creaţia corală, care în anii din urmă a cunoscut frumoase realizări, se cere îmbogăţită cu cîntece însufleţite de ritmul viu al realităţilor din patria noastră. O îmbunătăţire sensibilă a prezenţei corului în viaţa muzicală de mase se impune cu stăruinţă. Participanţii la Adunarea generală au propus reînfiinţarea corurilor experimentale ale Uniunii compozitorilor, ca şi a cvartetului de coarde de pe lîngă sediul central din Bucureşti.

În domeniul muzicii uşoare au fost realizate deasemenea un număr de creaţii inspirate, atrăgătoare, dar, în raport cu posibilităţile de dezvoltare a genului şi cu exigenţele deosebite sub aspectul tematic şi al mijloacelor de realizare artistică este de aşteptat un progres însemnat. În acelaşi timp, se impune cu acuitate necesitatea reînviorării creaţiei şi activităţii interpretative a operetei româneşti contemporane.

Contribuţia în domeniul cercetărilor de istoria muzicii, folclorului, în domeniul criticii şi activităţii educativ-muzicale a devenit mai intensă şi mai eficientă în anii din urmă. Trebuie îmbunătăţită în continuare prezenţa criticii muzicale în paginile presei noastre.

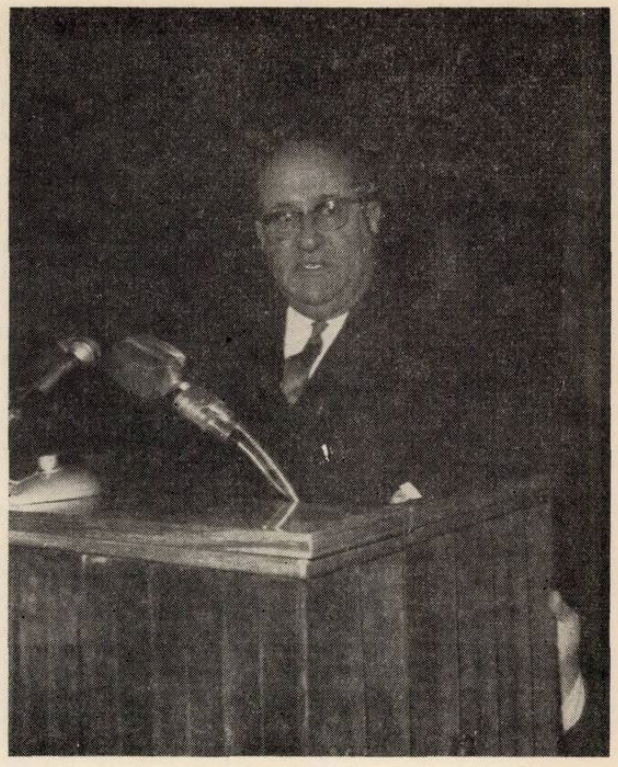
De o importanţă deosebită pentru destinul vieţii şi creaţiei noastre muzicale, pentru ridicarea culturii artistice a maselor şi mai ales a tineretului sînt problemele învăţămîntului muzical. Uniunea Compozitorilor îşi va spori eforturile pentru sprijinirea orientării ştiinţifice a activităţii în acest domeniu.

Perfecţionarea metodelor de desbatere a problemelor de creaţie în cadrul Uniunii Compozitorilor, sporirea contribuţiei colective la rezolvarea obiectivelor activităţii compozitorilor şi muzicologilor vor contribui la obţinerea de noi succese în acest domeniu. În acelaş sens, trebuie să dezvoltăm şi să lărgim, în continuare, contactul membrilor Uniunii noastre cu masele iubitoare de muzică, cu realităţile vieţii.

Adunarea Generală a Compozitorilor şi Muzicologilor exprimă hotărîrea de nesdruncinat a creatorilor artei sonore de a-şi spori efortul pentru îmbogăţirea culturii şi artei noastre cu noi valori, pentru ridicarea pe noi culmi a vieţii spirituale în România Socialistă.

Adunarea Generală dă sarcină noului comitet să amendeze şi să dea forma definitivă statutului, analizînd propunerile făcute în timpul dezbaterilor.

Cuvîntul de închidere a lucrărilor Adunării Generale, rostit de compozitorul ION DUMITRESCU



Stimaţi tovarăşi,

Mulţumim tovarăşului Nicolae Ceauşescu pentru frumoasele, adîncile, înţeleptele şi plinele de duh cuvinte pe care le-a adresat adunării noastre generale, compozitorilor şi muzicologilor din România.

În acest prag de nouă etapă în activitatea Uniunii noastre, în pragul celui de al II-lea pătrar de veac de la eliberare, cuvintele Secretarului General al C.C. al P.C.R. rostite aici cu atîta căldură, cu atîta prietenie, înţelegere şi competenţă, sînt pentru noi balsam, îndemnuri, linii directoare care trebuie să călăuzească întotdeauna activitatea Uniunii.

Deşi este pentru prima oară cînd Conducerea de Partid şi de Stat se află în această plină formă în mijlocul compozitorilor şi muzicologilor, trebuie să subliniez că n-au lipsit niciodată ocaziile cînd Partidul, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, conducătorii de partid şi de stat s-au aflat în mijlocul nostru şi noi ne-am găsit aproape de ei.

În ultima vreme, colaborarea, discuţiile au fost atît de strînse, atît de prieteneşti, încît am învăţat în fiecare zi ceva din acest contact permanent.

Adunarea noastră generală, prima Adunare generală de acest fel, formă larg democratică, a fost entuziast primită de către compozitori şi muzicologi.

Atît în darea de seamă cît şi în dezbateri au fost analizate genurile de creaţie cu tot ceea ce au realizat mai bun şi cu toate lipsurile inerente. Mi-a părut foarte bine şi cred că şi Dvs., dragi colegi şi muzicieni, la fel, cînd tovarăşul Nicolae Ceauşescu a analizat cu competenţă, pe rînd, toate lipsurile şi realizările genurilor noastre de creaţie.

Este adevărat că genul de masă trebuie susţinut în noua etapă cu mai mult entuziasm, cu mai multă forţă, şi este iarăşi adevărat că muzica uşoară trebuie să devină acea artă pe care ne-au trasat-o înaintaşii care au pus baza şcolii noastre de muzică uşoară, cu care avem îndreptăţita mîndrie să ne lăudăm. Este necesar să devenim în muzica uşoară, ca în toată muzica românească, reprezentanţii sufletului acestui popor care vibrează de milenii în arta sunetelor.

Este adevărat că în ultima vreme muzica românească s-a îmbogățit cu o diversitate extraordinară de stiluri și personalități ; că generațiile tinere de entuziaști, de oameni luminați, crescuți de partid, născuți chiar în timpul puterii populare, au îmbogățit și îmbogățesc treptat configurația estetică, psihologică, orizontul larg al creației noastre, cu noi și noi lucrări interesante. Acest lucru, ca și iradierea din ce în ce mai largă a creației muzicale românești și a interpretării muzicale în lume, unde am ajuns să fim cunoscuți și apreciați, unde am ajuns să obținem premii — așa cum s-a arătat în darea de seamă și cum s-a scris în ziare despre interpretare, unde sîntem pe locul întîi la canto și pe locul al patrulea în ce privește toate premiile, — ne dă dreptul și ne crează îndatorirea de a arăta că de pe aceste plaiuri, unde tot românul este născut muzicant, nu numai poet, pornește un nou suflu, o voce specifică în muzica universală.

În această privință aș vrea să cer voie tovarășului Nicolae Ceaușescu să păstrez în antologia mea și în antologia Uniunii Compozitorilor, adagiul atît de frumos : „Dacă sîntem partizanii diversității de stiluri pe plan național, trebuie să fim partizanii diversității de stiluri și pe plan internațional", — frumoase cuvinte, pe care mă căznesc să le țin minte și să le repet ori de cîte ori va fi cazul.

Criticile aduse biroului de conducere al comitetului Uniunii, mie personal, au fost întrutotul îndreptățite. Ele vor constitui motorul care va acționa pentru ca Uniunea să meargă mai departe și mai bine, să suie pridvoarele care îi stau în cale, să îndeplinească doleanțele, cerințele majorității oamenilor care au vorbit și care doresc întotdeauna mai bine, așa cum dorim și noi, așa ne-au învățat să dorim Partidul și Guvernul nostru de multă vreme.

Conducerea actuală aleasă este mai largă, mai cuprinzătoare. Ea a fost împrospătată cu sînge tînăr, de oameni cu experiență, oameni cu idei, de oameni care vor să-și pună tot elanul și timpul disponibil, în slujba colegilor lor. Această nouă conducere, — cred, personal, din experiența de mulți ani de zile — va putea să împlinească în bună parte dezideratele expuse și ne vom putea prezenta peste 4 ani la o nouă Adunare generală cu fruntea sus, primind desigur mai multe critici decît astăzi, pentru că socotesc că amploarea muncii noastre va fi mai mare decît cea de azi.

Colaborarea cu instituțiile muzicale s-a desăvîrșit foarte mult în ultima vreme. Colaborarea cu instituțiile muzicale, raportul muzicii noastre cu publicul larg, rămîn însă probleme pe care nu le poate rezolva numai Uniunea Compozitorilor singură. În special problema publicului, aducerea sau mai bine-zis readucerea publicului în sălile de concert, este o misiune grea, la care trebuiesc conjugate toate forțele care datoresc culturii noastre, care datoresc muzicii noastre mult mai mult decît au dat pînă acum.

Dacă în ultimii ani și în ultima vreme un număr tot mai mare de compozitori tineri, în vîrstă și mijlocii, au intrat în contact cu toată lumea, voiajează peste ocean, peste mări și peste munți, au început să lege prietenii cu compozitori, oameni de cultură, oameni de știință, din toate țările, dacă în ultima vreme Uniunea Compozitorilor în sediul ei din Calea Victoriei, a ajuns un punct de atracție, — n-aș vrea să zic turistic, aș vrea să zic un punct de atracție cultural, pentru un număr imens de străini care vor să asculte muzica românească, care vor să viziteze și vor să intre în contact cu muzicienii români, — acest lucru pe care, drept să vă spun, acum 5 ani de la această masă nu-l visasem atît de rodnic și de plin, se datorește politicii înțelepte a partidului, politicii largi, deschise, politicii clar văzătoare care a înțeles să deschidă larg ferestre spre toate popoarele, să întindă mîna prietenească tuturor popoarelor, să creeze posibilități tuturor oamenilor din România pentru a deveni cetățeni ai lumii. Aceasta este una din cele mai mari realizări pe care o apreciază toată lumea, toți oamenii de bine din această lume.

Eu nu vreau să lungesc discursul meu. Nu-l considerați discurs. Sînt chemat în numele conducerii, să mulțumesc celor care ne-au ales. Mulțumesc încă odată Conducerii de Stat și de Partid care ne onorează cu prezența. Mulțumesc asistenței care a ascultat cu atîta interes, celor care au participat două zile obositoare la dezbaterile noastre și declar închise lucrările Adunării noastre generale.

Din cuvîntul participanților la Adunarea generală

MIHAIL JORA

Întrunirea de azi are, în primul rînd, scopul de a ne regăsi laolaltă după cinci ani de mai multe sau mai puține revederi parțiale. Compozitorilor le place să stea acasă și chiar dacă nu lucrează, reascultă cu mult interes la pick-up sau pe bandă, lucrările lor imprimate (mai rar pe acelea ale colegilor), iar dacă nici asta nu o fac, nu cred că se întîlnesc cîte 2—3 ca să descopere noi scule de bucătărie pentru opusurile cu percuție, nici pentru a găsi alte mijloace de a varia înțelesul însuși al muzicii și nici Doamne ferește, pentru a bîrfi conducerea Uniunii.

Adunîndu-ne acum se va putea astfel da curs nemulțumirilor întrucît fiecare socoate că este neîndreptățit, într-un fel sau în altul, și că dacă s-ar proceda cum crede el, fericirea nu numai că l-ar învălui, dar s-ar așeza Uniunea pe o bază solidă ferind-o de viitoare catastrofe.

De bună seamă, Uniunea noastră nu este o instituție ideală și nici nu poate fi atîta vreme cît și alte lucruri din țară, în mersul lor ascendent, nu au atins încă acea culme a perfecțiunii la care se rvinește. Dar urcușul Uniunii întrece — aș îndrăzni să spun — pe acela al multor așezăminte, iar dacă ar fi să o confruntăm cu societățile similare din străinătate, ușor s-ar dovedi superioritatea ei, atît din punct de vedere al organizării cît și al realizărilor strict muzicale.

Ce învinuiri se aduc Uniunii noastre? După cîte citesc în ziare și aud spunîndu-mi-se, tinerii (în muzică tinerii pot ușor depăși vîrsta de 40 de ani), se plîng îndeosebi, că nu le sînt tipărite destule lucrări și că nu sînt cîntați cît trebuie, în țară și mai ales în străinătate. Astfel de dorințe sînt naturale, dar, în parte — orice s-ar zice — sînt împlinite. Iar în ceea ce privește Uniunea, din aceste doleanțe ea nu are căderea de a rezolva decît editarea lucrărilor muzicale, ceea ce și face cu multă rîvnă.

Priviți cataloagele și scriptele Editurii: sînt martore a numărului important de lucrări tipărite cît și a pierderilor suferite. A cere deocamdată mai mult ar însemna crearea de noi deficite, pe care o serioasă gospodărie nu le poate tolera, indiferent de buna sau de reaua voință a Conducerii Uniunii. Se aduc, apoi învinuiri că nu sînt destul de cîntați în țară tinerii. Dar nu mai departe decît aseară se auzeau vaietele viscerelor Steinwegului de la Radiodifuziune: „Ce de tineri, ce de tineri", gemeau ele. Dar cine să asculte plînsetele bietului „Steinweg"? În ce privește propaganda lucrărilor românești în străinătate, ea se face după normele actuale ale legăturilor externe ale statului român.

Dar, aș întreba pe onorabilii protestatari dacă au auzit vreodată că societățile compozitorilor din Franța, Germania, sau din oricare altă țară cu trecut muzical, fac pentru membrii lor ceea ce face Uniunea noastră pentru membrii ei? După cîte știm, foarte puțini compozitori tineri din țările Occidentale își aud lucrările înăuntrul, cît mai ales în afara hotarelor, iar cînd faptul acesta se întîmplă e datorit nu intervenției asociațiilor de creație din care fac parte, ci fie relațiilor lor strict personale, fie unui renume ce răzbate uneori prin reclame comerciale.

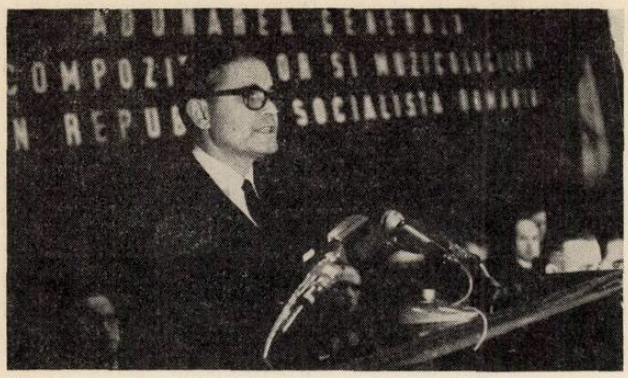
Și iar, după cîte se știe, un număr onorabil de lucrări ale tinerilor compozitori români au fost și sînt auzite în străinătate tocmai datorită împrejurărilor de mai sus, iar cantitatea lor e mai numeroasă decît aceea a tinerilor din alte țări, aceasta cu toate că fiecare stat protejează pe supușii lui, împiedicînd, adesea, incursiunea străină contemporană.

Iar dacă sîntem puși pe învinuiri, nu s-ar cădea oare să le îndreptăm artiștilor noștri executanți — și sînt destui — care concertînd în străinătate, evită cu dibăcie să plaseze lucrări românești în programele lor?

Dar socotesc că ne aflăm adunați aci nici pentru a învinovăți nici pentru a lăuda. Oamenii ce-și fac datoria, sînt natural, feriți de asemenea calificative, neavînd nevoie de ele. Iar personal am convingerea perfectei bune credințe și competențe a Uniunii. Aceasta știe precis ce lipsește, și ce mai trebuie realizat înăuntrul instituției noastre. La timpul potrivit ea va împlini nevoile, după cum a împlinit pe rînd tot ce există bun astăzi. A cere în mod categoric ce nu se poate încă satisface e nu numai inutil, — dar — lipsit de prea multă eleganță.

De aceea, ca unul din cei mai în vîrstă dintre dv. care am străbătut îndelungi clipe de strîmtoare artistică, ce au fost cu timpul învinse, să-mi fie îngăduit de a sfătui pe colegii mei mai tineri de a avea încredere în viitorul instituției noastre care va deveni hotărît mai luminos.

Iar pentru înfăptuirea acestui deziderat, urez ca discuțiile ce vor urma să se desfășoare la nivelul artistic al Uniunii noastre, adică să fie expresiv muzicale, lipsite de excesivă precauție...



POMPILIU MACOVEI

Stimaţi tovarăşi,

Îmi revine cinstea şi agreabila misiune de a adresa compozitorilor şi muzicologilor din întreaga ţară, întruniţi în forul lor suprem — Adunarea Generală — cordialul salut al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, de a mă face interpretul sentimentelor de caldă preţuire pe care publicul nostru larg, ca şi toţi cei ce lucrează în instituţiile artistice de concerte şi de spectacole, le nutresc pentru creatorii din domeniul artei sunetelor, pentru operele lor.

În viaţa şi cultura poporului român, muzica a ocupat întotdeauna un loc important, fiind una din dimensiunile definitorii ale spiritualităţii româneşti.

Ea a îmbărbătat masele, înflăcărîndu-le în momentele eroice, de freamăt social sau patriotic, ori alinîndu-le în clipele de cumpănă şi de restrişte.

În vastul şi amplul proces de creare şi promovare a culturii socialiste, expresie a epocii de profunde şi înnoitoare prefaceri pe care o trăim, creaţia muzicală reprezintă astăzi un factor însemnat, succesele deosebite obţinute de la ultima conferinţă naţională fiind o preţioasă şi elocventă mărturie.

Nu este vorba numai de o creştere impresionantă din punct de vedere cantitativ, în suprafaţă şi în volum, demonstrată de numărul sensibil sporit al compozitorilor noştri, între care se confirmă din ce în ce mai strălucit promisiunile unui număr important de tineri, sau numărul mare de lucrări ce fac cinste tuturor generaţiilor.

Este îmbucurătoare în special calitatea acestei activităţi creatoare, marea diversitate şi varietate de genuri, de moduri de exprimare şi de viziuni în care compozitorii noştri se străduiesc să reflecte un conţinut bogat şi interesant de idei şi simţiri, căutînd cu neliniştita înfrigurare a tinereţei sau cu măestria echilibrată a maturităţii să exprime pe de o parte tradiţia inepuizabilă a bogatului melos popular şi pe de alta conştiinţa omului nou, spiritualitatea sa mereu îmbogăţită.

Creşterea continuă a răspunderii compozitorilor, a rolului important pe care Uniunea Compozitorilor îl are la opera de dezvoltare socialistă pe care cultura şi arta noastră le cunosc sub conducerea Partidului Comunist Român, este mărturisită şi de faptul că preşedintele Uniunii Compozitorilor face parte din conducerea operativă a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, fiind membru de drept în Biroul Executiv al Comitetului, participînd direct şi nemijlocit, cu drepturi egale, la dezbaterea şi soluţionarea problemelor principale legate de organizarea şi activitatea tuturor sectoarelor cultural-artistice.

În domeniul activităţii muzicale, Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă îi revin sarcini deosebite pe linia relaţiilor care trebuiesc realizate între creaţia muzicală, interpretare şi mase. Avînd în răspunderea sa directă instituţiile artistice de concerte şi spectacole, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă trebuie să stimuleze într-o măsură mai organizată, mai perseverentă şi deci mai eficientă decît pînă acum, în colaborare strînsă cu Uniunea Compozitorilor, difuzarea cît mai largă, în formele cele mai potrivite a lucrărilor compozitorilor noştri în mase, de către forţele atît de viguros afirmate ale artei noastre interpretative.

Legătura între artistul creator, compozitor şi mase prin intermediul artistului interpret — fără care muzica nu capătă fiinţă, trebuie înţeleasă ca un curent continuu, dar în ambele sensuri: atît din partea compozitorului către mase, pentru a le cunoaşte preocupările, aspiraţiile şi năzuinţele, capacitatea de percepere şi de asimilare, atît de diversă şi de nuanţată, cît şi ca efort de ridicare continuă a nivelului de înţelegere estetică a maselor, prin activităţi educative şi de popularizare, pe care trebue să le organizăm împreună cu mai multă perseverenţă şi pe o scară cît mai largă.

Este de prisos să semnalez rolul deosebit de important pe care îl are în acest cadru critica muzicală prin acţiunea sa atît asupra creatorilor, cît şi asupra interpreţilor, dar mai ales asupra maselor.

Va trebui să facem eforturi mai ferm susţinute pentru ca Festivalul şi concursul „George Enescu" din ce în ce mai recunoscut pe planul marilor manifestări mondiale sau „Toamna muzicală clujeană" care devine un eveniment cu însemnătate crescîndă în viaţa noastră artistică, precum şi celelalte manifestări muzicale să constituie cadrul unor mai puternice afirmări ale creaţiei muzicale româneşti.

Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă este preocupat de asemeni ca împreună cu Uniunea Compozitorilor să sprijine şi să stimuleze mai intens creaţia muzicală prin comenzi şi achiziţii, prin programarea noilor lucrări la instituţiile artistice, şi să-şi intensifice aportul său la rezolvarea problemelor legate de activitatea editorială din domeniul muzicii, de cele ce decurg din exercitarea drepturilor de autor şi de dezvoltarea relaţiilor noastre cu străinătatea.

Şcoala românească de compoziţie, care a înregistrat în ultimii ani succese deosebite în confruntările internaţionale, se afirmă cu un prestigiu în continuă creştere şi pe planul mondial.

Caracterul universal al limbajului artistic, în special al celui muzical, cel mai direct dintre toate expresiile artistice, deci cu cea mai mare şi mai largă forţă de comunicare, face să găsească mai repede calea spre înţelegere şi deci spre apropierea între oameni şi între popoare, făcîndu-i să cunoască reciproc tot ce fiecare are mai propriu, mai specific şi mai original.

Stimaţi tovarăşi,

În pragul anului celei de a XXV-a aniversări a Eliberării patriei noastre, Adunarea generală a compozitorilor şi a muzicologilor din Republica Socialistă România vine să consemneze succesele remarcabile pe care le-au cucerit în timpul din urmă creaţia muzicală şi muzicologia românească, să analizeze fenomenul muzical actual, să stabilească obiectivele majore ale activităţii viitoare. Coresbunzînd politicii de democratizare largă a vieţii noastre sociale, promovată de către Partidul Comunist Român — organizarea întrunirii din aceste zile sub formă de Adunare Generală oferă un cadru cît se poate de eficient pentru ca toţi creatorii de muzică şi muzicologii — vîrstnici sau tineri, români, maghiari, germani sau de alte naţionalităţi, să poată să-şi spună cuvîntul cu seriozitate şi exigenţă profesională, cu principialitate şi simţ de răspundere, asupra problemelor fundamentale ale muzicii.

În numele Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, urez lucrărilor Adunării generale a compozitorilor şi muzicologilor o desfăşurare rodnică, iar Dumneavoastră personal, succese cît mai depline în activitatea de creaţie, succese care vor fi ale întregului nostru popor şi pe care acesta le aşteaptă în număr din ce în ce mai mare.

SIGISMUND TODUŢĂ

Asistăm, de 20 de ani, la manifestarea unei griji şi solicitudini care prin formele lor de generozitate emoţionează şi copleşesc. Din această generozitate, — în care se cuprinde vrerea de a împărtăşi frumuseţea artei, de a înnobila gîndirea şi orizontul spiritual al maselor, — s-au născut 17 orchestre filarmonice, 6 teatre de operă, teatre muzicale, 3 conservatoare de muzică, institute pedagogice de 3 ani dotate cu facultăţi de muzică, şcoli medii şi elementare de muzică, o Uniune de creaţie cu filialele ei, o Editură muzicală, o revistă de specialitate şi o seamă de instituţii administrative care colaborează împreună cu acest aparat impresionant prin vastitatea volumului său, chemat să construiască edificiul monumental: cultura muzicală.

Experienţa celor 20 de ani ne învaţă că nu o dată, în diferitele domenii de activitate culturală, în lipsa unei ante quem, a trebuit să luăm totul de la început, de la alfa, angajîndu-ne în greul, dar pasionantul proces al iniţierii, al alfabetizării.

În domeniul muzicii, lucrurile s-au desfăşurat altfel. Conduşi de gradul cultural al Capitalei şi al cîtorva centre mai prospere, mai avansate din punct de vedere muzical, am început să clădim etajele superioare, omiţînd aşezarea unei temelii sigure, adînc fundamentate.

Istoria muzicii ne arată, fără echivoc, că acolo unde înfloreşte marea artă, acolo au existat premizele unei culturi corale. *Italia, Franţa, Anglia, Germania, Elveţia, Cehoslovacia şi alte ţări au ajuns la actualul lor nivel artistic printr-o practică muzicală-corală îndelungată. Îndemnul lui Robert Schumann:*

„Cîntaţi mult în cor; această practică vă va stimula muzicalitatea, cît şi cuvintele înţelepte ale lui Ernest Ansermet în „Entretiens sur la musique": „Il ne faut pas oublier que la musique instrumentale en Occident a été en quelque sorte un prolongement de la musique vocale". (Nu trebuie să uităm că muzica instrumentală a Occidentului este, în bună măsură, prelungirea muzicii vocale) sînt idei care nu pot fi apreciate îndeajuns.

Procedînd la înfiinţarea celor 17 orchestre filarmonice, în loc de a creia mai întîi 17 coruri de stat, am omis, de fapt, drumul firesc pe care îl parcurge fiecare popor în mersul său spre obiectivele culturii muzicale majore. Acest drum, după cuvintele aceluiaşi Ernest Ansermet: „Se începe prin cîntecul coral, dacă vrem într-adevăr să deschidem porţile muzicii pentru poporul nostru".

„a commencé par le chant et le chant est la meilleure initiation à la musique. C'est pourquoi, si l'on veut que notre population soit vraiment ouverte à la musique, il est nécesaire d'en commencer l'étude á l'école et par le chant".

(„Este necesar să începem studiul muzicii în şcoală, prin cîntul coral).

Ideea lui Ansermet acoperă aceeaşi năzuinţă exprimată de marele nostru dascăl D. G. Kiriac:

„Soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte".

Or calea urmată de noi a descris alte traiectorii: am scos temporar muzica din învăţămîntul mediu general, iar cînd am repus-o din nou, i-am acordat un regim drămuit cu parcimoniozitatea unui homeopat. Ca rezultat al acestei limitări putem afirma că tineretul nostru şcolar de azi, în mod practic, nu mai cîntă.

Îmi stăruie în minte două momente din trecutul culturii muzicale europene:

— Înţelepciunea şcolii lui Comenius, — umanist ceh (1592—1651) care, acum trei secole şi-a îndreptat privirea spre cele mai cutezătoare obiective înnoitoare, — ne transmite cuvinte bine cumpănite şi anume:

„Tînărul care nu cîntă şi nu desenează, acela nu va auzi şi nu va vedea în viaţa lui".

— Străvechea şi cea dintîia aşezare de învăţămînt românesc — Şcoala de obşte, înfiinţată la Blaj în anul 1754, în edictul său de întemeiere glăsuieşte astfel:

„(... o şcoală unde) cetania, scrierea, socotirea şi cîntarea fără plată este".

Iată două fragmente din trecutul muzical care ne îndeamnă la reflexiune...

În aceste împrejurări apare mai necesară ca oricînd o iniţiere muzicală în şcolile elementare şi medii, bazată pe tot ce are mai nobil tradiţia noastră multiseculară: folclorul nostru muzical.

Şi, paralel cu însuşirea limbii muzicale materne, se recomandă iniţierea tineretului în elementele culturii muzicale europene care, asemenea studierii unei limbi străine, deschide poarta spre cunoaşterea sensurilor culturii generale.

Şi dacă pentru educaţia estetică a tineretului şcolar din învăţămîntul elementar şi mediu nu am făcut totul ce sîntem datori să facem, tabloul iniţierii artistice a studenţimii universitare suferă de lacune şi mai serioase. Centrele universitare încredinţează, în general, educaţia artistică a studenţimii unor persoane care, în lipsa de orientare şi cultură muzicală, ţin tineretul universitar la periferia artei, care se identifică, în majoritatea cazurilor, cu muzica de estradă de cea mai dubioasă calitate, sau reeditează un semănătorism vetust, desuet.

Iată motivul pentru care înfiinţarea unor lectorate muzicale universitare, în cadrul facultăţilor umanistice de pe lîngă catedra de Istoria artelor, apare ca o formă educativă necesară. Este singura formă organizatorică care va putea asigura o iniţiere artistică, ştiinţifică planificată înlocuind fenomenul trist şi descurajant al amatorismului şi diletantismului dubios. Lectoratele muzicale vor putea constitui, în acelaşi timp, un prim nucleu în cadrul universităţilor noastre, care, în perspectiva timpului, vor putea deveni viitoarele catedre de muzicologie, formă de învăţămînt muzical, încetăţenită în toată lumea cu cultură avansată.

Prin asemenea tipare şi forme de educaţie artistică am putea capta tineretul universitar pentru adevărata artă; iar în locul muzicii de estradă i-am putea oferi o iniţiere ştiinţifică de cea mai bună calitate, paralel cu muzica corală şi instrumentală românească; am putea să-i conducem pînă-n acel prag înaintat unde se începe lumea de madrigale neasemuit de frumoase ale lui Luca Marenzio, Gesualdo, sau Claudio Monteverdi.

Perspective, la care dragostea noastră pentru tineretul şcolar şi universitar ne obligă.

Sînt încredinţat că Uniunea compozitorilor nu va întîrzia să-şi rostească cuvîntul în acest domeniu care deschide orizonturi noi pentru cultura noastră muzicală, orizonturi ale căror confluenţe conduc la un elevat dialog, la colocviul cu muzele.

THEODOR GRIGORIU

Stimaţi colegi,

Adunarea noastră generală ne oferă prilejul să rememorăm împreună succesele dobîndite în ultimii ani de creaţia muzicală românească. Vom privi apoi spre viitor şi — conjugînd inteligenţa tuturor — vom căuta căile ce ne pot duce înainte.

Muzica, această mică parte din multitudinea preocupărilor omeneşti este, ca şi poezia, piatra preţioasă în care se află încrustate secretele armoniei, ale ordinei universale, ale celor mai nobile gînduri şi idealuri. Pe fondul dramaticelor lupte sociale ale epocii pe care o străbatem, glasul ei s-a estompat adesea, dar oamenii n-au uitat-o nici o clipă. Au păstrat-o ca pe un talisman al cărui sens profund ne-a fost încredinţat nouă, pentru a-l duce mai departe.

Grea misiune, în împrejurări foarte grele.

Deşi strămoşii noştri au cîntat cum s-au priceput şi au avut suflete de adevăraţi compozitori, muzica românească cultă n-a pornit la drum decît acum un veac. În cîteva decenii, adică între cele două războaie mondiale, prima constelaţie de simfonişti se ridica pe firmamentul culturii noastre. Luceafărul acestei constelaţii, marele Enescu, dăltuia o operă în granit, ataca miezuri ale problemelor de conştiinţă şi le rezolva în acel chip inimitabil al titanilor.

Epoca de după al doilea război mondial a fost apoi un urcuş neîntrerupt, un asalt continuu către mai bine, mai frumos, mai artistic, mergînd pe filoanele pe care literalmente le-au inventat primii noştri simfonişti.

O paralelă cu fenomenul literar, ar putea duce la concluzia că epoca actuală din muzica românească reproduce epoca epigonică post eminesciană. Noi respingem această idee, nu pentru că ambiţiile noastre sînt prea mari pentru a îmbrăca hainele strîmte ale epigonilor, ci pentru că ceea ce preluăm de la înaintaşii noştri e cu precădere acea expresivitate specifică artei româneşti.

Mecanismele puse în mişcare de compozitorii noştri sînt ale epocii de azi.

Nici nu se poate să fie altfel.

Mai mult, şi condeele simfoniştilor de care vorbeam, s-au îmbogăţit cu noi rezonanţe, în contact cu avîntul general.

Rădăcinile muzicii de azi sînt în muzica celor care ne-au precedat, dar angajarea de azi a compozitorului este impregnată de destinul contemporaneităţii, ai cărei martori sîntem.

Stimaţi colegi,

Am întreprins această scurtă delimitare istorică pentru a lumina şi mai bine afirmaţia, pe care am mai făcut-o de altfel şi în alte împrejurări, că ne găsim în prezent în faţa unui fenomen componistic românesc complex şi fără precedent în cultura noastră. Lucrul ar putea fi demonstrat, de pildă, şi statistic. Dar nu de cifre e vorba. Cifrele sînt prea reci şi nu pot măsura stabilitatea, calitatea unei opere de artă.

Fenomenul acesta se caracterizează printr-o vitalitate acerbă, care atacă zone diverse ale universului sonor şi nu rămîne doar la suprafaţă, îşi asimilează şi inventează chiar tehnici, posedă deja o paletă tipologic-temperamentală, care se apropie de aceea a marilor culturi.

Observarea acestui fenomen, în plină desfăşurare, cere multă perspicacitate, un deosebit simţ al culturii, o mare grijă în îndrumarea lui.

Se cuvine să subliniem aici că socialismul este cel care a trezit energiile creatoare de pe întreaga suprafaţă a ţării, el fiind garanţia că nu se vor mai pierde niciodată în noaptea tăcerii, glasurile artistice ale poporului nostru.

Nu trebuie să fii neapărat critic ca să-ţi dai seama că faza infantilă a acestui fenomen se apropie de sfîrşit. Ea s-a asemănat de multe ori, dacă vreţi, cu aceea a copilului într-un magazin de jucării: doreşte să se joace cu toate deodată, nu ştie pentru care să opteze.

Faza a doua e faza discernerii, a electiunii.

Aici începe adolescenţa şi maturitatea. Şi odată cu ele, avalanşa dificultăţilor.

Să nu simplificăm, stimaţi colegi, problemele. Să nu ne arogăm drepturi de judecători infailibili, să nu absolutizăm de pe poziţii foarte subiective, criteriul valorii.

În fond, toţi dorim cu ardoare să aruncăm punţi către public şi tuturor ni se poate întîmpla să constatăm că am căzut la un moment dat pradă unei specializări exagerate a propriei noastre tehnici muzicale.

Sînt întru totul de acord că există probabil o sumă de reacţii fără mare viitor şi citez la întîmplare de pildă problema unei semiologii muzicale speciale pentru fiecare piesă muzicală, întrebîndu-mă dacă ea nu va duce încet-încet la un dialog între surzi. Dar nu pot fi de acord că compozitorii noştri nu meditează îndelung asupra destinului muzicii contemporane, care se identifică, la urma urmelor, cu propriul lor destin de artişti, cu viaţa lor.

Din hăţişul încîlcit al problemelor care apar în faţă la acest moment nu poţi ieşi decît prin capacitatea ta personală de a întări, de a înţelege, de a medita.

În acest sens, sînt profund optimist, pentru că am o infinită încredere în puterea noastră de a gîndi! Şi nu oricum. Poporul nostru ştie să gîndească clar, serios, adînc.

Aşa cum strămoşii noştri din Latium iubeau marmora nu numai pentru soliditatea ei, ci şi pentru culoarea ei albă şi clară, înclinaţia noastră va merge sigur la lucrul solid şi limpede.

Cînd obsesia mijloacelor de expresie e depăşită, începe partea frumoasă a maturităţii, regîndirea sensului major al artei (cum ar spune Geo Bogza), rostul nostru ca artişti cetăţeni.

Simpla contemplare a fenomenului de care am vorbit, e una, responsabilitatea faţă de el în anii care vin, e alta.

Măestria noastră organizatorică nu trebuie să-i stînjenească devenirea, orice frînă poate duce la o criză de supra-producţie, cu rezultate nefaste.

Ca fost membru al Comisiei simfonice, am văzut o sumedenie de lucrări prezentate, despre care n-am mai auzit apoi nimic. Într-o zi am văzut un sertar plin cu partituri necîntate şi mi-a venit, nu ştiu cum în minte o strofă de Marin Sorescu:

Dansează suflete!
Deschide uşa bibliotecii şi dansează
Printre atîţia bărbaţi foarte înţelepţi.
Care şi-au lăsat capetele
Pe cîte o carte
Ca pe o tavă a Salomeii.

Probabil capetele care trudiseră la partiturile respective aşteaptă şi acum să-şi asculte lucrările.

Fără glumă, nu pot exista decît două supoziţii: ori comisiile au devenit prea largi şi atunci mediocritatea muzicală circulă nestingherită prin ţară, ori toate lucrările sînt bune şi demne de interes şi atunci intrăm într-o criză de supraproducţie.

Înclin către a doua alternativă, pentrucă mai sînt şi alte indicii.

Radio a început de pildă să închidă ochii la calitate, pe sfîntul principiu al suficienţei că: „mulţi aud, puţini cunosc".

Ce să mai spun de nivelul artistic la care sînt cîntate piesele noastre de unele orchestre simfonice? Am auzit cu toţii.

Tiparul muzical nu poate ţine pasul cu creaţia. Aici însă aş vrea să remarc că principiile sănătoase ale rentabilităţii, care se cer introduse în viaţa economică a ţării noastre, au fost aplicate cam nemilos în sectorul muzical.

Şi să nu uităm polifonia imitativă de voci pe cuvîntul bisilabic, cu rezonanţe din greaca veche: „xe-rox, xe-rox!"

E un deziderat legitim aici; sistemele de multiplicat se cer multiplicate.

Mai sînt o sumedenie de aspecte ale impasurilor care ne pîndesc, dar ele au mai fost amintite şi de alţii.

Aş vrea să închei cu convingerea că nu există problemă fără soluţie şi că anii care vin sînt ani frumoşi, plini de eroism.

Ce poate fi mai sublim, decît să fii unul dintre acei care scriu istoria acestor ani?

PASCAL BENTOIU

Toate hotărîrile care se iau în diversele comisii şi organisme responsabile cu viaţa noastră muzicală trec, sau ar trebui să treacă, prin nişte criterii de valoare. Dacă asupra acestora ar exista nu *unanimitate (lucru imposibil de gîndit), dar măcar un* consens rezonabil, *multe din dificultăţile de parcurs ar fi de la sine înlăturate.*

Dar un asemenea consens, departe de a exista efectiv, pare să se îndepărteze tot mai mult. După unii muzică bună e cea care ne înfăţişează nişte structuri noi, nemaiîntîlnite, după alţii e muzică bună cea care trezeşte în noi emoţii şi sentimente, potrivit altora muzica adevărată se recunoaşte numai după adeziunea spontană a publicului şi în fine aflăm şi părerea că — dimpotrivă — o asemenea adeziune este semn sigur că respectiva muzică e puţin profundă, neinteresantă.

Aş dori să mă ocup aci — în limita timpului acordat — de mecanismul gîndirii critice în general, fără a adopta punctul de vedere strict al compozitorului, criticului, interpretului sau ascultătorului. (Cu toţii trecem prin cel puţin 2—3 din ipostazele de mai sus, dacă nu chiar prin toate, şi ne dăm seama că pînă la urmă se formează nişte criterii generale, exprimînd poziţia noastră globală faţă de muzică).

Ceeace cer unei muzici (şi vă rog să scuzaţi persoana l-a; ea nu este neapărat semnul subiectivismului, fiind de mult admisă în limbajul investigaţiilor cu caracter filosof celor mai generale şi abstracte) — ceeace, deci cer unei muzici este să nu mă lase indiferent, să mă atragă o bună bucată de vreme — dacă nu toată viaţa —, să dureze în mine ca impresie concretă. Îi cer să răspundă unor nevoi subiective, pe de o parte de extensie spirituală în multiple planuri, iar pe de alta de confirmare a bazelor mele etice şi estetice. *Îi cer să aibe asemenea calităţi încît să constituie o nouă încăpere în palatul meu interior, sau cel puţin să devină o mobilă de preţ într-una din încăperile deja existente. Dacă nu are aceste calităţi* o resping, *n-am nevoie de ea. Aici se despică în planul estetic bunul de rău, frumosul de urît, utilul de inutil. Aici poate interveni la un moment dat fenomenul* saturaţie.

Evident, şansele mele de a emite o părere justă sînt cu atît mai mari cu cît sînt mai antrenat, mai informat, mai complex spiritualiceşte, dar chiar în aceste condiţii pot cîteodată să mă înşel. Deaceea, în afara cazurilor foarte simple, evidente, judecata definitivă n-o poate face dintr-odată un singur om, ci e nevoie de mai multe audiţii, de mai multe minţi, cîteodată şi de mult timp, pentru a stabili nişte adevăruri în cîmpul estetic. Determinantă însă rămîne numai şi numai capacitatea operei de a stîrni reacţii psihice intense, de a angrena zone cît mai vaste ale personalităţii umane, de a produce — cu alte cuvinte — impresii puternice, susţinute în timp, diferenţiate şi concrete. Dacă un fapt muzical nu are altceva să-mi ofere decît o dispoziţie mai mult sau mai puţin neobişnuită a sunetelor, atunci după o primă audiţie nu mai am ce face cu el. Dacă îmi propune doar un inventar de sentimente mimate sau schematic exprimate, atunci regret pînă şi timpul pierdut cu prima audiţie. Nu există compozitor care să nu vrea să transmită ceva, să comunice ceva, să impresioneze. Afirmaţiile contrare sînt, conştient sau inconştient, minciuni. Există însă din nenorocire cîteodată *o dorinţă oarbă de afirmare cu orice preţ, care pare a fi direct proporţională cu lipsa de substanţă a lucrărilor. Poate că nu strică să ne reamintim că de cele mai multe ori valoarea reală a ales haina modestiei, iar mediocritatea pe aceea a insinuării, sau, la nevoie, chiar a agresivităţii.*

Cînd deci va avea spiritul critic posibilitatea să detecteze adevărul artistic? Numai atunci cînd se va fi clarificat definitiv ideea că oricărei realităţi în obiect trebuie să-i corespundă o mutaţie în subiect, că fiecare element al operei trebuie să provoace un răspuns adecvat în universul psihic al ascultătorului, că nu sînt posibile suprafeţe neutre, sunete fără adresă, şocuri fără identitate. Este fără îndoială foarte greu să traduci în cuvinte calitatea originală a unei substanţe muzicale. Este foarte greu, dar nu imposibil: dovada o avem în toată literatura pe marginea muzicii autorilor din trecut. Desigur, mult mai uşor e să descrii fenomenul sonor ca atare. Mai toate discuţiile despre muzica ultimelor două decenii se duc la etajul faptelor, al particularităţilor de construcţie, al datelor tehnice. Descrieri se acumulează peste descrieri, urmărind o producţie în continuă şi, aş spune, maladivă diversificare. Pe celălalt taler al balanţei unei judecăţi adevărate şi complexe, la capitolul conţinut, se pune prea puţin, sau se pun platitudini. Efortul critic se cuvine a fi echilibrat. Cînd spun acestea mă gîndesc evident la criticul propriu zis, dar mai mult încă la compozitor. *Compozitorul are, primul, datoria să-şi limpezească noţiunile despre frumos şi urît, despre originalitate, despre substanţă, despre funcţia socială şi estetică a artei sale. El — primul — trebuie să se îngrijească a fi mai întîi un bun receptor de muzică, pentru a putea deveni un emiţător. El — primul — trebuie să priceapă că din umplerea unor scheme academice, învăţate în şcoală, nu poate naşte muzica, aşa cum din colorarea unor desene în caietele pentru copii nu naşte pictura. Şi tot el trebuie să-şi dea seama că cele mai ingenioase dispozitive sonore pot avea un efect sau pot să nu-l aibe. Simpla existenţă nu este probantă în artă. Personal, refuz să accept că o lucrare se justifică numai pentru că nişte legi mai mult sau mai puţin abile, pe care autorul singur şi le-a propus, sînt traduse cu dezinvoltură în sunete. Sînt convins că în efortul necontenit şi unilateral pentru elaborarea unor structuri originale, compozitorul poate ajunge încet-încet să piardă din vedere că orice structură ar trebui să servească de fapt unei comunicări. Mai cu seamă cînd eşti tînăr şi toată lumea în jurul tău vorbeşte un anumit limbaj, ţi-l însuşeşti fără a gîndi prea mult. Dacă însă acel limbaj (mă refer la cel din critica şi muzicologia actuală de pretutindeni) s-a înţelenit într-o descriptologie fără ieşire, a abandonat echilibrul sănătos al studierii cauzei şi* efectului, *ce poate pricepe din realitate un om care acuma se formează? Nu cumva i se va părea lumea muzicii o lume a jocurilor sonore gratuite, a problemelor amuzante, a şaradelor şi rebusurilor şi eventual a hazardului pur la care atîtea personalităţi lipsite de personalitate ne invită? Publicul judecă sumar, instinctiv, şi judecă — pînă în cele din urmă — sănătos. Profesionistul însă poate fi uneori furat de idei false* tocmai *din cauza doxei sale. Crezîndu-se imun, va fi mai receptiv la eroare — într-un sens, sau într-altul — decît omul simplu care se ghidează doar după bunul simţ.*

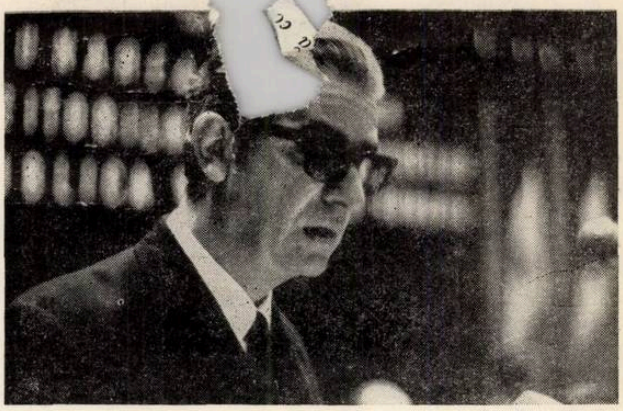
Mi se pare că a sosit timpul să abordăm cu curaj unele întrebări fundamentale, dacă dorim ca măcar o parte din publicul muzicii simfonice şi de cameră să rămînă fidel, să nu fugă spre muzica uşoară sau spre arheologia muzicală. Întrebări puse şi răspunse cinstit, cu dorinţa de a ne lumina, nu de a fundamenta logic judecăţi preexistente. E vorba în fapt de a remonta cu

efort o pantă destul de abruptă pentru a ieși [illegible] neinteresantă unde a *este egal cu* b, *este egal cu* c, *este egal cu indiferent ce; zona de lasitudine și abandon în care faptul guvernează pe artist și nu artistul comandă faptelor.*

Cred că ultimii ani au dovedit clar existența unui mare număr de talente remarcabile în muzica românească. Această bogăție ne impune *o selecție tot mai riguroasă, pentrucă numai astfel vom putea angaja lupta pe terenul adecvat: cel al calității. Nu mai sîntem de mult la faza „Scrieți, băieți, scrieți!" — Compoziția românească, de la George Enescu încoace, și-a cîștigat pe drept galoanele europene și tocmai acest lucru face necesară elaborarea unor filtre critice mai exigente, mai neînduplecate. Fără o limpezire a ideilor generale care conduc gîndirea noastră despre muzică, creația noastră va continua un efort admirabil, dar în oarecare măsură anarhic, iar factorii chemați să decidă asupra soartei acestei creații vor fi în mare dificultate de a lua măsurile cele mai utile pentru progresul și difuzarea ei.*

Am cerut întotdeauna o difuzare mai intensă, mai inteligentă, mai promptă. N-am înțeles prin aceasta difuzare a orice. *Cred că numai un procent relativ mic din lucrările care se scriu sînt într-adevăr valoroase, dar în descumpănirea critică ce ne-a cuprins nu ne mai dăm seama prea bine de acest lucru. Comisia de muzică simfonică și de cameră a Uniunii Compozitorilor, de exemplu, a promovat aproximativ 95% din tot ce i s-a prezentat. Procentul mi se pare exagerat și un asemenea fel de a judeca nu poate produce decît încurcături pe mai departe în defavoarea lucrărilor într-adevăr bune. (Reamintesc că am funcționat și eu 5 ani în această comisie): Cauzele unei atari stări de lucruri sînt multe; ele nu pot fi analizate aici în detaliu. Doresc viitoarei comisii, dacă va mai fi vreuna, să aibe spirit critic mai ascuțit, spre binele muzicii românești, după cum doresc tuturor comisiilor un rol efectiv în viața noastră muzicală, o exigență sporită și criterii mai clare, pentru a scăpa de unele aspecte* arbitrare *ale deciziilor lor.*

În concluzie aș vrea să subliniez că rostul principal al acestei luări de cuvînt a fost de a arăta necesitatea imperioasă a unui examen lucid al noțiunilor de bază cu care operăm, a unui efort critic mai susținut și mai luminat, la toate nivelele: compoziție, critică și muzicologie, interpretare — pentru că numai în acest fel se poate ajunge la educarea adevărată a publicului, la creșterea numărului de ascultători, la condiții propice pentru o difuzare de anvergură. Lenea intelectuală nu e bună la nimic: rezultatele nefaste se pot observa la ora aceasta în producerea, admiterea, promovarea și lăudarea a două categorii de lucrări slabe: — unele care vădesc credința autorilor în dogmele componistice ale unei tradiții prost înțelese, golite de orice viață, credință fanatică, mai puternică decît a mahomedanilor în Alah, iar altele care demonstrează un conformism intelectual îngrijorător, mereu la pîndă pentru a nu scăpa ultimul tren plecat din gara muzicii experimentale. Socot că adevărul se află la mijloc sau mai bine zis deasupra, mult deasupra acestor două atitudini comode și conformiste, în zona elevată a efortului de gîndire și imaginație autentic, unde artistul stă față în față cu sine însuși și-și cucerește, cu trudă, sînge și lacrimi, certitudinile interioare.



LAURENȚIU PROFETA

Este desigur greu a mai aduce contribuții noi după un Raport atît de vast, după două zile de cuvîntări substanțiale și diverse și mai ales după intensa dezbatere din presă — căci trebuie să recunoaștem că de astă dată presa a publicat zeci de articole interesante care au constituit un impetuos preludiu al acestei adunări. Rămîne de văzut dacă după acest preludiu nu va urma pînă la viitoarea Adunare Generală o pauză generală, ca să ne exprimăm în termeni muzicali.

Viorel Cosma a vorbit de oceanul furtunos. Diferite curente scă mereu alte furtuni și uraganuri. Una din ideile pe care le-am susținut în presă și o voi susține și aci este aceea că pe acest ocean furtunos al muzicii de azi, școala noastră muzicală — spre deosebire de alte școli și curente — a știut să nu-și piardă busola.

Noi am știut să evităm atît eșuarea în ghețurile unui hipercerebralism arid cît și eșuarea în mlaștinile călduțe și pline de miasme ale primitivismului muzical

Echilibrul pe care l-am obținut și pe care cred că trebuie să-l perfecționăm nu exclude ci include și unele căutări hazardate, unele tatonări într-o direcție sau alta.

Ceea ce mi se pare important este însă depășirea unor false probleme și mai ales a unor false dileme. Tradiția nu este un tot închis într-un sac bine legat, iar ceea ce numim noul în muzică nu este nici el ceva izolat. bine legat în alt sac. Dacă vom gîndi astfel lucrurile dilemele false de care vorbeam vor lua aspecte asemănătoare cu cea din fabule în care unul din premize se numește Buridan. Cred că trebuie să depășim înțelegerea rigidă, partizană, de clan, care izolează la un pol tradiția și la celălalt inovația. Exclusivismul nu se justifică în nici un chip nici măcar atunci cînd invocă ca argument unitatea stilistică.

Această depășire a falselor probleme nu ne-o poate oferi decît o înțelegere dialectică și materialistă a fenomenului muzical contemporan, capabilă a realiza o sinteză între perechile ce par a fi în divorț ireconciliabil.

Tradiție — inovație
Rigoare — inspirație
Muzică — public
Artă — experiment etc.

Eu cred că greșesc deopotrivă atît acei care privesc în jur cu dispreț valorile muzicii noi cît și aceia care privesc înapoi cu mînie la marele trecut al muzicii.

Cred că îndemnul actua[l] acela de a privi cu respect și în jur și îna[inte] ales înainte. Numai aceasta poate fi atitud[inea] uctivă pe care ne-o impune însăși societatea n[oastră] structivă.

Desigur este ușor de spus că trebuie să-ți găsești un echilibru, că nu e vorba de un echilibru standard, că fiecare trebuie să-și găsească propria sinteză asimilînd creator diversele sugestii ale moștenirii și ale actualității, că acest echilibru nu reprezintă o comodă cale de mijloc, ci o superioară sinteză spirituală. Dar, dincolo de aceste lucrări care s-ar putea spune că țin de „bucătăria noastră" proprie — în ultimă instanță problema cheie rămîne valoarea operei — ca realitate unică, finită, desprinsă de orice sistem, de orice curent și chiar de autorul ei.

Nu cred că aș putea să exprim mai bine decît a făcut-o aci Pascal Bentoiu marea și dificila problemă a criteriilor de apreciere a valorii în muzica de azi. Aș vrea numai să adaug la cele spuse de el un lucru: Criteriul de valoare în artă nu e o entitate, o măsură ci o rezultantă. O rezultantă a unui dialog care trebuie dus de oamenii de artă cu răbdare și perseverență și mai ales cu decență și colegialitate. Au existat acum cîțiva ani în presă unele tendințe de a discuta cu bîta.

Era o imitație a metodei arogante și agresive a unora din reprezentanții unor curente inovatoare din alte țări.

Acei dintre noi ce nu primiseră de mici instrucția necesară de a mînui bîta în locul condeiului — în fața unor atare argumente au preferat să tacă.

Astăzi cred că climatul este propice dialogului sincer deschis și colegial de care au vorbit aci mulți colegi.

Pentru mine muzica este o artă a vieții interioare a omului, a trăirilor sale afective și am convingerea că melodia este elementul ei primordial.

Mă grăbesc să adaug că această concepție nu este unica posibilă și ar fi absurd să nu recunosc succesele obținute și de alte orientări. Dialogul pe care îl propun nu e desigur un lucru ușor: Nu întotdeauna argumentele unora dintre compozitori corespund întru totul creației lor. Se întîmplă ca în numele melodiei să vorbească compozitori care nu sînt nicidecum adevărați melodiști.

Tot așa cum se întîmplă ca unii compozitori să susțină teoretic că investighează zone de superioară gîndire filozofică, speculînd categoriile timpului și spațiului — iar în realitate lucrările lor să nu fie altceva decît studii de culoare timbrală orchestrală.

În climatul de stimulare a activității creatoare care există în țara noastră și care se datorește în primul rînd politicii partidului nostru, orientarea creației, rezolvarea problemelor dificile și complexe ale artei revine însăși oamenilor de artă, conștienți de răspunderea socială.

Sînt mai mult de 15 ani de cînd s-a pus capăt unor practici de așa-zisă îndrumare prin metode administrative, prin rezoluții și încriminări. Cu atît mai mult se impune ca noi înșine în dezbateri colegiale de înaltă principialitate să căutăm soluțiile, criteriile, punctele de orientare. Aș vrea să conving prin convingerea pe care o am, că dincolo de unele deosebiri de opinii, aspectul dominant al muzicii noastre este acela al dezvoltării grăitoare, echilibrate, pe făgașul unei arte adînc ancorate în valorile umanismului, slujind, cu simț de răspundere, opera de construcție socialistă.

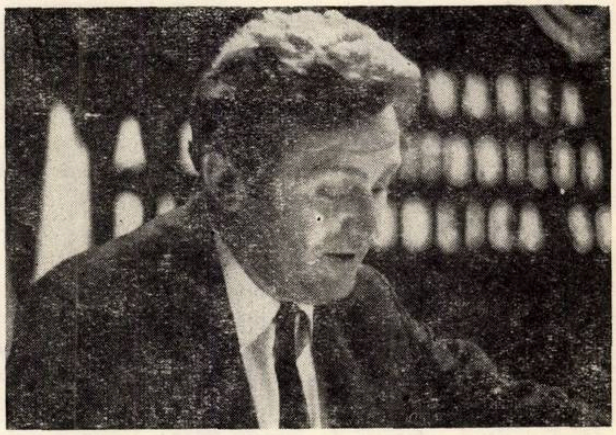
[că] avem încă multe de făcut pentru a corespunde pe deplin exigențelor publicului larg. Este păcat că tocmai unele genuri de largă accesibilitate, care ar trebui să constituie punți de legătură între muzica ușoară și cea de factură complexă, tocmai la aceste genuri care au o mare importanță nu numai artistică dar și educativă se constată rămîneri în urmă. Dar despre acest lucru s-a mai vorbit, eu însumi am scris în repetate rînduri și n-aș vrea să mă repet.

În încheiere cîteva cuvinte despre contextul mondial al vieții artistice actuale. Ne este binecunoscută mișcarea de protest a unor largi pături sociale din țările capitaliste cele mai avansate din punct de vedere industrial împotriva a ceea ce se numește civilizație de consum — împotriva unei tehnocrații care tinde să strivească personalitatea, tinde să robotizeze ființa umană.

Într-o societate supermecanizată în secolul științei și tehnicii, muzicii îi revine după părerea mea un rol imens: acela de a compensa suprasolicitarea intelectuală a omului — oferindu-i posibilitatea unor intense trăiri — pe planul lirismului și al frumosului. Căci orice s-ar spune și pentru Cosmonauți important este și va rămîne TRANDAFIRUL, vorba lui Bécaud.

O serie de evenimente recente din arena vieții muzicale internaționale par a ne indica că a venit timpul pentru crearea unei noi avangarde: avangarda rațiunii, avangarda bunului simț, a echilibrului matur.

În acest nou val al renașterii unui nou umanism chemat să sintetizeze aproape un secol, de căutări creatoare, sînt convins că școala noastră muzicală va avea un cuvînt greu de spus — cuvîntul unei arte înaintate, ferm situate pe pozițiile marxism-leninismului, slujind poporului său și implicit umanității întregi.



ANATOL VIERU

Acum, spre sfîrșitul discuțiilor, nu am intenția de a rosti o cuvîntare rotundă și unitară. Mă voi mărgini a vorbi fragmentar despre cîteva chestiuni care, mai abstracte sau mai concrete, se împletesc inevitabil între ele. Prima privește însăși arta muzicală. Se pare că acuitatea unor discuții în contradictoriu s-a atenuat. Evident, au rămas păreri și gusturi ireconciliabile. Dar faptul cel mai

important și cîștigul acestor ani constă în aceea, că toate curentele au libertatea de a se manifesta, datorită liniei politice înțelepte a Partidului Comunist Român. Compozitorii au învățat în bună măsură să trăiască și să lucreze unii alături de alții, nu distrugîndu-se sau persecutîndu-se, ci emulîndu-se reciproc. Această autoeducație nu este desăvîrșită și chiar discuțiile au arătat manifestări de intoleranță și exclusivism în care, cu păloșul vorbei, se încearcă dărîmarea unor lucrări care stau în picioare sau care cel puțin au dreptul la viață. Asemenea încercări, pe lîngă că sînt inutile, devin hilare, indiferent de acela care le face.

În centrul existenței noastre obștești să punem tot mai mult cultul muzicii, cultul muncii muzicale. Să ne învățăm a judeca lucrările nu după direcția lor estetică, adică după stilul lor, ci după conținutul lor și după gradul de realizare, în stilul lor. Să învățăm a nu da lecții altora în Uniunea Compozitorilor. Mai degrabă să învățăm a învăța în permanență. Și aceasta la orice vîrstă. Este o mare calitate, o mare probă de vitalitate a-ți păstra calitatea de elev pînă la adînci bătrînețe. Nu este nici o fală a fi consecvent prin înțepenire. Ne gîndim totdeauna, noi muzicienii, cu profundă veneratie, la bătrînul Haydn care a primit la 70 de ani influența adolescentului Mozart. Nimeni nu ne obligă să adoptăm, oportunist, stiluri noi, dar este bine în continuare să învățăm a respecta munca și strădaniile colegilor mai în vîrstă și mai tineri. Și cred că o bună manifestare a cultului muncii artistice muzicale ar fi alegerea în comitet nu numai a celor mai activi din punct de vedere muzical, compozitori și muzicologi, ci alegerea unor colegi cu vederi largi, larg deschise spre creația colegilor lor.

Eu îmi exprim părerea că există o continuitate în evoluția muzicii românești. Mult din ceea ce pare la început anarhist, se dovedește pînă la urmă (evident, nu total, dar mult) a fi organic integrat în tradiție. O cronică muzicală din anul 1914 semnată de Andrei Rimski-Korsakov, fiul compozitorului și declarat păstrător al tradiției, făcea praf lucrările unui debutant talentat. Erau încriminate două piese care aveau să rămînă peste decenii, dacă nu peste veacuri: Petruška și „Le sacre du printemps". Astăzi se vede cine a avut dreptate; acela care părea să apere tradiția conservatoare dorea să o încremenească — cel care părea a o sparge, îi clădea un nou viitor.

Peste diversitatea de stiluri de astăzi, există o mare unitate, chiar dacă ea nu este vizibilă imediat cu ochii liberi. Cînd te urci la Piatra Arsă, vezi Caraimanul și Vîrful cu Dor și ai impresia unei diversități în care au dispărut Bucegii. Ei bine, n-ai decît să te ridici puțin mai sus și vei vedea că aceștia sînt nu numai Bucegii dar și Carpații.

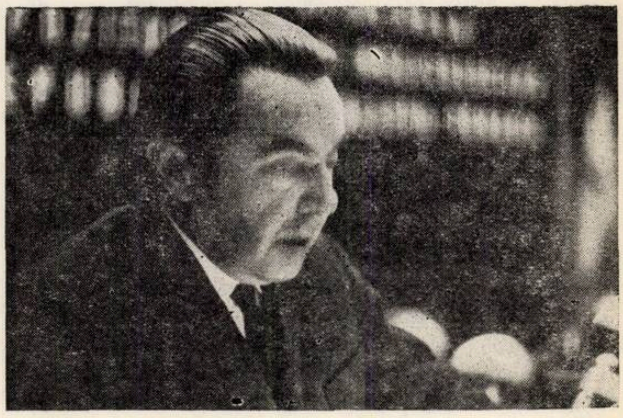
Manifestările colective ale compozitorilor români în țară și în străinătate sînt marcate de un profil propriu ce nu întîrzie a fi remarcat în același timp ca românesc și ca general-contemporan.

Aici modulez spre o chestiune mai concretă. E vorba de crearea unui festival de muzică contemporană în România, care să aibă ca prim obiectiv propaganda internațională a muzicii contemporane românești, chiar la noi acasă. Acest festival ar fi nu numai o rampă de lansare a muzicii noastre, dar în același timp o expoziție muzicală care ne va defini, va demonstra mai bine totalitatea și profilul compoziției contemporane românești.

Această propunere s-a făcut mai de mult, dar nu numai că nu am primit un răspuns pozitiv, ea n-a primit nici măcar unul negativ, aș spune că n-a primit număr de înregistrare. N-ar fi cazul ca, prin hotărîrea Adunării generale, să primească acest număr de înregistrare, să primească aprobare și susținere această propunere care a găsit mulți aderenți, care este atît de actuală? Pentru că cred, eu, că chiar dacă nu Uniunea compozitorilor va realiza singură acest festival, inițiativa și partea principală trebuie să pornească de la noi.

Aici aș face o nouă modulație, pentru a vorbi despre eficiență, la care s-a referit și tov. Pop pentru Radiodifuzine. Astăzi se vorbește mult despre eficiență. Noul statut are ca scop a mări eficiența conducerii uniunii. Vom vedea dacă va fi astfel, căci dorim cu toții să fie așa. Dar dacă este vorba de eficiență, atunci vreau să vorbesc despre eficiența unei discuții despre eficiență. Nu mai vreau să vorbesc de toate, xerox-urile, premiile, legăturile cu străinătatea, în care am îmbătrînit crezînd și n-au fost încă rezolvate, dar vreau să cer ca propunerile care se fac de membrii uniunii pe viitor să fie onorate măcar cu discutarea, măcar cu respingerea lor, nu cu ignorarea lor de facto. Ar fi fost cazul, poate, să discutăm acum de ce nu s-au realizat atîtea deziderate înscrise dacă nu în statut, cel puțin de mult în planurile noastre. Ceea ce se scrie în statut sînt lucruri ce mult pe ordinea noastră de zi. Dar discuțiile noastre se apropie de sfîrșit și nu mai are rost s-o facem.

Ne rămîne să urăm din toată inima viitoarei conduceri o administrare fertilă, înțeleaptă, deschisă larg spre muzică, eficientă, pentru a o putea aplauda fără rezerve la viitoarea Adunare generală.



TIBERIU OLAH

Cred că problema creației se pune și s-a pus întotdeauna în felul următor: un artist trebuie să aibă contact cu lumea înconjurătoare, cu cea de lîngă el în primul rînd și cu lumea cea mare, prin forța mesajului pe care îl transmite.

Un creator deci trebuie să fie obsedat de necesitatea transmiterii ideilor sale, de necesitatea comunicării cu

oamenii. De aceea în centrul preocupărilor lui trebuie să stea în primul rînd găsirea căilor de contact cu toate păturile din jurul lui.

Artiștii mari din trecut au dovedit întotdeauna o preocupare permanentă în vederea găsirii treptelor de accesibilitate cu toate categoriile de iubitori de artă. Bach, pe lîngă complexele sale fugi și lucrări contrapunctice, a scris lucrări pentru aproape toate gradele de cultură, pentru copii, amatori, profesioniști sau virtuoși. Beethoven, la fel, pe lîngă complexele sale cvartete a scris și lucrări de accesibilitate nemijlocită. Enescu și-a găsit timp ca pe lîngă capodopera sa monumentală „Oedip" să scrie o suită fermecătoare pentru vioară sau mai tîrziu să scrie și o uvertură de concert pe lîngă simfonia de cameră mult mai puțin directă.

Einstein a găsit formulările cele mai accesibile despre teoria foarte complicată a relativității, într-o carte adresată nespecialiștilor. Această carte poate fi înțeleasă de orice om care are o cultură generală, — și să reținem că avem de aface cu știință și nu cu artă.

Orice idee mare, oricît de completă ar fi, trebuie să aibă o poartă prin care să găsească căi de comunicare cu oamenii. Aceste căi pot fi mai greu de parcurs sau mai ușor accesibile, pot cere deci mai mult sau mai puțin efort intelectual pentru parcurgerea lor, — dar sînt căi spre oameni și pentru oameni. În construcția acestor căi spre semenii tăi văd cea mai frumoasă menire a artistului creator. Ele pot fi căi ferate, căi aeriene sau rachete intercontinentale, dar toate trebuie să pornească dintr-un teren solid și să se înapoieze la locul din care au plecat. Altfel ești luat de vînturi și valuri, ești o jucărie aruncată, un pom sau copac desrădăcinat.

Trebuie să remarc deci și să accentuez că atunci cînd noi punem problema unui limbaj universal valabil, sîntem conștienți de următoarele:

1/ că numai o muzică ce pornește de la realitățile românești poate să dobîndească valabilitate sub orice aspect;

2/ prin idei care se ridică sau țin cont de nivelul evoluției actuale a muzicii și prin aceasta aduc ceva original, specific în configurația actuală a artei sonore.

Ceea ce ar fi caracteristic la noi în momentul de față s-ar putea numi prospețimea și vitalitatea ideilor componistice. În cultura occidentală — chiar cu existența unor mari personalități — se poate constata din punct de vedere componistic o devitalizare, lucru constatat nu numai de mine dar și de alți colegi de ai mei cu ocazia unor prezențe de ale noastre la diferite manifestări muzicale de peste hotare.

Ceea ce atrage atenția stăruitor în muzica noastră este tocmai această prospețime și vitalitate ce rezultă în fond din redescoperirea și reactualizarea unor idei muzicale milenare, necunoscute încă în cultura europeană. Nu este vorba numai de valorificarea propriu-zisă a intonațiilor folclorice, idee de altfel permanent valabilă ci și de noi concepții despre timp — deci ritm muzical — culoare, polifonie derivată din heterofonie etc.

Toate acestea — accentuez — izvorăsc dintr-o gîndire specifică, care a ajuns la soluții personale ceea ce înseamnă că a sosit timpul ca și România să-și spună cuvîntul în domeniul muzicii. să-și ocupe locul meritat în configurația actuală. Și atunci cînd se afirmă de către unii muzicieni din străinătate că muzica actuală românească este poate mai interesantă decît cea din Franța, Italia, Anglia, URSS sau Polonia — care nu lipsește de la nici o manifestare internațională — această afirmație înseamnă că se aduce un omagiu și Partidului Comunist Român a cărui politică proprie, creatoare și profund internaționalistă concordă cu aspirațiile creatorilor și cu glasul propriu și original al artei, al muzicii românești.

O țară mică poate deveni mare prin cultura și arta sa. În momentul de față se poate vorbi fără echivoc de un interes din străinătate — prin care se înțeleg țări socialiste și capitaliste — față de muzica românească și nu invers. Dovadă, stilul și tonul cu care se discută muzica noastră. De aceea este necesară nu numai participarea noastră la manifestările internaționale ci și organizarea la noi a unor manifestări muzicale, festivaluri interne cu caracter național sau internațional. Nu poți avea pretenția de a participa pe plan extern fără să revanșezi aceste participări pe plan intern. Ar fi propaganda cea mai eficientă, pentru că soarta muzicii românești pe plan internațional depinde de noi, aduce un prestigiu în plus. Asemenea manifestări ar atrage atenția publicului larg mai mult asupra valorilor existente (nu prea cunosc publicații de mare tiraj care să se ocupe — nici măcar sporadic — de popularizarea compozitorilor). O singură publicație lunară nu poate ține ritmul vieții muzicale. Aceste festivaluri ar atrage deci atenția muzicienilor din alte țări în mod permanent. De ce să se organizeze festivaluri numai în Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Iugoslavia și Bulgaria? Mi se pare că muzica românească, din punct de vedere juridic este într-un fel în postură de cenușăreasă. Poate exista undeva, după o părere pur subiectivă, și o tendință de subevaluare a școlii noastre componistice față de artele interpretative sau față de celelalte domenii de creație. Este adevărat că nouă nu ne plac manifestările, scandalurile iar tinerii cei mai valoroși sînt serioși, se ocupă de perfecționarea lor profesională, pentru că compoziția e o meserie foarte grea și nu se poate învăța prin circiumi.

Poate deci că școlii noastre de compoziție muzicală nu i se acordă importanța valorică pe care o merită. Ca exemplu, se consideră ca normal și pozitiv prezența unor tineri interpreți la competițiile internaționale, turneele interpreților prin impresari, expozițiile artiștilor plastici cu vînzări de tablouri etc., dar se minimalizează prezențele din domeniul componistic, exceptînd manifestările recente dedicate Adunării, sau se neglijează și se evită discuțiile bine documentate, organizate, ce se referă la reintrarea normală, la nivelul de prezență cel puțin al celorlalte țări socialiste în circuitul internațional muzical.

Vrînd nevrînd deci, ajungi la următoarea concluzie: Un cîntăreț mediocru care chinuie într-o italiană stîlcită o arie din Rigoletto este privilegiat — prin regimul preferențial ce i se acordă — față de un compozitor de talent care reprezintă o mult mai mare valoare pentru muzica românească prin aportul și nivelul lucrărilor lui.

Să se lărgească editarea de propagandă comercială a muzicii. Poate această latură a problemei ar trebui să constituie problema numărul 1 a viitorului comitet de conducere.

De aceea cred că lucrul cel mai important în momentul de față ar fi ca libertatea de care dispunem, de creație, gîndire, expresie și mai ales cea de acțiune, să

fie folosită pentru binele muzicii românești, pentru ideile de progres, pentru o acțiune într-un front comun mai strîns.

Referindu-mă la ideile de progres mă gîndesc la următoarele: în istorie, în politică, la fel și în artă, ideile noi, fertile, au fost întotdeauna în slujba progresului, în slujba umanismului iar ideile retrograde în slujba reacțiunii sau a stagnării. Deci suspectă e întotdeauna forma veche, anchilozată și nu cea nouă. Consultați istoria și chiar evenimentele de azi: ideile retrograde au fost și sînt agresive. Ideea progresistă este întotdeauna întruchipată în lupta pentru demnitatea umană și numai acele idei noi sînt valabile care respectă aceste imperative.

Iar dacă în artă unele idei noi se transformă în modă, pentru această stare de lucruri nu pot fi atacați în nici un caz inventatorii ei, inițiatorii ei, ci eventual epigonii. Adevărul cel mai important de reținut ar fi următorul: orice idee mare și nobilă poate fi diformată dar nici o idee retrogradă, nicăieri și niciodată nu se poate transforma în contrariul ei, adică într-una umanistă, progresită.

Avem cu toții aceleași idealuri, aceleași năzuințe și să fim atenți pentru a evita tonul iritant, jignitor, tendința de a cataloga compozitorii — în sens invers, — în avangardiști și tradiționaliști. Relația de tradiție — inovație fiind complexă, eu personal sînt împotriva noțiunii de „avangardist" și în muzică recunosc numai denumirea de talent sau de anti-talent (afirm, am afirmat și voi afirma acest lucru întotdeauna).

Cred totodată că în cazul în care ar exista mai multe publicații de specialitate săptămînale, nu una ci cel puțin două, reprezentarea diferitelor păreri ar fi mai largă iar confruntarea ideilor mai promptă, prin reacția rapidă și imediată (din acest motiv ar fi mai puțin iritantă și exprimarea unei idei subiectiviste, răspunsurile la acestea fiind mult mai expeditive, apropiate).

Dar înainte de toate trebuie să fim noi între noi colegi adevărați și să ne respectăm reciproc mai ales în acest domeniu foarte delicat unde personalitatea fiecăruia trebuie respectată. Aș dori în concluzie să închei cu antica zicală: „Scapă-mă doamne de prieteni, că de dușmani mă apăr eu singur". Cel puțin în relațiile noastre profesionale, să nu mai fie de loc aplicabilă în viitor.

WILHELM BERGER

Muzica este o artă care își afirmă, cîștigă și păstrează zi de zi locul ei în conștiința oamenilor. În complexitatea ramificațiilor ei actuale, cuprinse de genuri hotărît diferite care revendică toate și cu temei dreptul de a fi, muzica s-a dezvoltat în societatea contemporană la proporțiile unui univers, imens prin multitudinea fenomenelor componente, aproape de necuprins integral prin varietatea problematicii și diversitatea coordonatelor de ordin estetic și componistic.

Fapt este că tot ceea ce gîndim, elaborăm și finisăm pe tărîmul creației muzicale, se raportează într-un fel sau altul față de trecutul și prezentul acestei arte, în

înțelesul ei național și universal. La acest dialog cu tradiția — de loc ușor — se mai adaugă dialogul extrem de dificil dar vital necesar cu publicul nostru, care trebuie atras — tot prin noi — spre marile comori ale muzicii, vechi și noi. Numai cînd luăm seamă de această realitate, știm cît de grea și plină de răspundere este profesiunea de compozitor, de muzicolog, de educator al marelui public.

Este firesc ca Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor să-și concentreze atenția asupra problemelor majore ce stau în fața noastră — probleme oglindite în raportul general —, să preconizeze soluții pentru a face ca realizările obținute în ultimii ani să-și afle continuări tot mai importante pe linia ascendentă a muzicii românești.

Socot că este bine să abordez aici un subiect care, prin natura lui, ne preocupă pe toți, deopotrivă pe compozitori și muzicologi. Relația dintre teorie și practică, atît pe făgașul creației cît și pe cel al analizei, solicită mai mult decît oricînd un interes deosebit, deoarece ea este cauza multor fenomene subtile și totodată cauza multor neînțelegeri ce se reflectă în interpretarea și aprecierea muzicii noastre.

Este știut că în timpurile din urmă, cu foarte rare excepții, activitatea teoretică, de cercetare și sistematizare, a reușit doar într-o măsură din ce în ce mai mică să sintetizeze, să compare și să reducă la esențe rezultatele statornicite în practica componistică. Discrepanța dintre teoria compoziției și creația însăși s-a mărit direct proporțional cu efervescenta dezvoltare a genurilor muzicale complexe, a conceptelor moderne de compoziție și a limbajului sonor în sine, în special în ultimele decenii. Fenomenul este destul de generalizat, dar pe noi ne doare. Insuficienta cunoaștere, improvizația în jurul unor date luate „după ureche", implicit neasimilate și neacoperite de fond, de substanță, se manifestă pe alocuri supărător, în compoziție, în muzicologie și critică muzicală. Mai cu seamă astăzi, în veacul științelor exacte și al marilor sinteze și înnoiri în mai toate genurile muzicii, trebuie să știm mai mult, mai bine, să ne împrospătăm viziunea asupra dezvoltării muzicii în ansamblul ei, să aprofundăm înțelegerea istorică și funcția socială a muzicii.

Multă vreme încă nici un tratat, chiar atotcuprinzător, nu va putea ține pasul cu ritmul prefacerilor structurale, nu va putea să elucideze și să clasifice integral rezultantele proceselor de înnoire, interacțiunile și implicațiile lor. Dar în ciuda dificultăților evidente va trebui să depunem cu toții eforturi constant susținute

pentru a avea la dispoziție scrieri de înaltă ținută profesională, și prin ele acele instrumente care să ne permită o cercetare și apreciere justă a valorilor. Iar prin însumarea acestor scrieri, prin lectura lor atentă, publicul nostru, distant astăzi poate datorită unei inițieri insuficiente și de loc sistematice, va găsi din ce în ce mai sigur căile de acces spre muzica românească contemporană. Prietenul de drum trebuie să știi să-l chemi.

Știm prea bine că marea muzică și-a croit și își croiește drum înainte, înnoindu-se în permanență, desfășurîndu-și liniile de forță sub semnul continuității, măsurînd valorile medii prin valori excepționale. Astfel de valori s-au ivit și la noi și încă într-o măsură bogată în ultimii ani, rod a unor căutări sincere. Am asistat astfel la un veritabil concert al generațiilor, la împliniri fără precedent prin amploarea entuziasmului creator. Arta autentică nu poate izvori decît din inimă, chiar într-o epocă în care spiritul scientist se manifestă cu forță.

Muzica este o artă a echilibrului. Ea poartă un mesaj, plăsmuit în sufletul și mintea compozitorului și are o finalitate, o destinație precisă: publicul, oamenii. Discursul muzical nu poate fi redus la un simplu joc al sunetelor, al ritmurilor, al culorilor sau al intensităților, oricît de savant ar fi ele îmbinate, fiindcă muzica depănată în timp ia naștere dintr-o idee, ajunge la o anumită complexitate dinamică pentru a fi recepționată prin sensibilitatea auditorului sub forma unui mesaj artistic.

Muzica nu este numai o artă a echilibrului, ci și o artă a frumosului. Dobîndirea acestui frumos, posibil în atîtea feluri diferite, fără a fi neapărat contradictoriu este dorința și marea cerință ce trebuie să pună în mișcare întreaga capacitate a compozitorului contemporan.

Avem de atîtea ori prilejul de a recunoaște în cele mai realizate creații ale colegilor noștri calități însuflețitoare. Să le prețuim, să le pătrundem sensurile lăuntrice, fără să ne pierdem în hățișuri, prea adesea generate de fetișizarea unor aspecte de limbaj. Mai mult, să le netezim cît mai mult calea spre oameni, pentru a accentua tot mai mult locul și importanța muzicii noastre în contextul culturii muzicale contemporane.

ȘTEFAN NICULESCU

Nu sînt primul care afirmă că trăim, fără îndoială un moment însemnat al culturii noastre. Creația muzicală românească se desfășoară astăzi cu o vigoare, o diversitate și la un nivel artistic necunoscute în trecut decît în cazul unor excepționale personalități. Spun — cu toată responsabilitatea unei îndelungi obișnuințe cu analiza partiturilor — că momentul istoric actual este unul din cele mai importante ale muzicii noastre culte.

Aceasta se explică, pe de o parte, prin ambianța culturală cu totul favorabilă compozitorului în societatea noastră și, pe de altă parte, prin apariția unor talente creatoare puternice aparținînd tuturor generați-

ilor. Întrunirea celor două condiții este — ne arată istoria — un fenomen care nu se repetă oricînd și oricum. Dezvoltarea excepțională a unei culturi naționale a fost o realitate care s-a petrecut pe rînd în diferite țări ale lumii. Cred, de aceea, că una din primele datorii pe care le avem este să înțelegem cu toții și să-i facem și pe alții să înțeleagă, cu toată profunzimea, situația extrem de serioasă a creației muzicale românești de azi. Și, după măsura posibilităților și atribuțiilor fiecăruia, să sprijinim cu toată forța împlinirea destinului muzicii românești.

Iar destinul muzicii românești nu poate fi altul decît mărturia a ceea ce se petrece muzical în acest colț de lume și — să avem curajul și mîndria să recunoaștem — posibilitatea evidentă a creației românești de azi de a marca dezvoltarea universală a muzicii, fenomen pe care istoria l-a consemnat întotdeauna în cazul înfloririi ieșite din comun a unei școli naționale.

Care sînt compozitorii și muzicologii care au contribuit la această excepțională înflorire? Sînt toți aceia care, aparținînd tuturor generațiilor și orientărilor stilistice, au consolidat prin operele lor acest moment al muzicii românești, sînt prin urmare, creatorii activi. Mi se pare de aceea, că viitoarea conducere a Uniunii Compozitorilor va trebui să reprezinte în și mai mare măsură decît pînă acum pe compozitorii și muzicologii care creiază de fapt istoria contemporană a muzicii românești. Interesele majore ale Uniunii, pe planul creației, nu pot fi altele decît cele ale acestor autori. Noul comitet va trebui să-i numere printre membrii săi, iar cuvîntul lor va trebui să influențeze substanțial deciziile viitoarei conduceri.

Inutil să adaug ceea ce s-a mai spus aici sau s-a scris în presa noastră în ultimul timp, realizarea unui plan eficient și neîntîrziat de difuzare, prin toate mijloacele, a creației; sprijinirea creatorilor prin achiziții, comenzi, premii, concursuri, drepturi de autor reglementate; înființarea la noi a unui festival internațional de muzică nouă și a unui laborator electro-acustic; afilierea la organismele muzicale internaționale; prezența masivă a muzicii românești în toate centrele importante din lume, etc.

Permiteți-mi acum să mă opresc asupra unui alt aspect. Am auzit în cuvîntul unuia dintre antevorbitori o clasificare a orientărilor stilistice din muzica noastră. Regret că o atît de importantă problemă pentru muzi-

cologie a format obiectul doar a unei sumare luări de cuvînt care, prin forța împrejurărilor, nu a putut aduce dovezi în sprijinul tezelor afirmate și, prin urmare, cel puțin pe mine nu m-a putut convinge. Cred că o asemenea importantă problemă ca aceea a analizei stilurilor în muzica românească actuală, dacă într-adevăr îi preocupă pe unii autori — și anume pentru a aduce lumină în acest domeniu puțin cercetat și nu doar pentru a presăra o scurtă cuvîntare cu asociații de cuvinte altfel pline de humor — ar trebui să ia condeiul în mînă și să analizeze științific și cu toată răspunderea operele scrise în ultimul timp la noi. Aș saluta cu bucurie o asemenea inițiativă serioasă. Ironiile însă, care de fapt înseamnă invectivă, cu atît mai mult cu cît sînt aruncate într-o expunere lipsită de aprofundare științifică, mi se par a fi un fenomen nesănătos în relațiile dintre diferitele generații de compozitori.

Nu am văzut pînă acum și sper să nu văd în rîndurile celor mai tineri cazuri de intoleranță față de stilul unui confrate mai vîrstnic. Mă surprinde cu atît mai mult să constat la unele dintre numele cunoscute sau chiar la maeștri veneraţi ai generațiilor mai vîrstnice, cazuri de intoleranță față de realizările celor mai tineri.

George Enescu, întrebat o dată pe care dintre compozitorii români îi consideră valoroși, compozitori cu toți mai tineri decît el și avînd o cu totul altă poziție față de folclor, a răspuns: „Cred în toți colegii mei care muncesc". Acest răspuns al unui mare muzician mi se pare un strălucit exemplu nu numai de modestie, ci și de înțelegere a unui confrate, care poate avea o cu totul altă orientare, dar care muncește neîncetat și dezinteresat la desăvîrșirea artei sale. Răspunsul lui Enescu ar putea fi pus pe frontispiciul Uniunii Compozitorilor.

Desigur, muzica noastră se cere a fi pe larg discutată. E nevoie de un spirit critic ascuțit și, subliniez, de multă pricepere pentru selectarea operelor cu adevărat valoroase de cele slabe, indiferent din ce orientare ar face parte. Să nu uităm că o asemenea selecție este o muncă foarte dificilă și, în definitiv, aparține istoriei.

Numai cei care s-au străduit să desprindă concluzii valabile de pe urma unei analize temeinice știu ce greu este să dai un verdict fundamentat. De aceea cred că singurul mijloc indiscutabil de ierarhizare a valorilor este investigația muzicologică serioasă. Simpla părere impresionistă sau argumentele nefundamentate aruncate cu o ocazie sau alta, nu o pot suplini. Îmi închipui că, în acest purgatoriu absolut vital pentru muzica românească, muzicologia științifică va avea mult de cîștigat prin apariția sau reapariția unor condeie cu greutate în publicistica noastră.

În încheiere, sper că ceea ce s-a numit aici, de către unii antevorbitori, „muzica nouă" sau „de avangardă", adică stratul cel mai tînăr al creației noastre muzicale, strat care, după părerea mea (pe care o pot dovedi muzicologic) reprezintă continuare firească a eforturilor generațiilor mai vîrstnice și care s-a dovedit a avea o pondere importantă în balanța vieții noastre artistice, sper deci ca acest strat să fie reprezentat în viitoarea conducere a Uniunii Compozitorilor alături de toate celelalte straturi.

ROMEO GHIRCOIAȘU

Adunarea noastră generală are loc în condițiile unui avînt deosebit al întregii noastre vieți obștești, pe diversele ei planuri, de la cele ale construcției economice pînă la cele ale culturii. Acest avînt se resimte și în viața Uniunii noastre, în secțiile ei, în filiale sau cenacle, la moduri diverse ale dezvoltării, ale elanului în viața Uniunii și temeiuri pozitive pentru ca acest moment major — adunarea generală — să dea roade, spre binele întregii vieți culturale a țării.

Sîntem conștienți de răspunderea ce ne revine nouă tuturor în această muncă obștească în care, călăuziți de directivele partidului nostru, să aducem o contribuție substanțială pentru mersul înainte al muzicii românești. Vom putea astfel, prin dezbaterile adunării, să cunoaștem, să limpezim preocupările noastre generale sau particulare și să găsim soluțiile cele mai adecvate pentru înlăturarea lipsurilor și lichidarea dificultăților ce ne stau în cale.

În ultimii ani filialele s-au bucurat de un sprijin susținut din partea conducerii Uniunii Compozitorilor. Mergînd înainte pe acest drum am putea întrevedea o permanentizare a formelor de promovare, de sprijin, în sensul unor norme conștiente aduse în trecut. Astfel, bunăoară, prezența în birourile secțiilor a reprezentanților filialelor la ședințele în care se dezbat lucrări ale acestora — merită să fie menținută cu înlăturarea desigur a dificultăților întîmpinate. Mai mult, chiar am propune aplicarea prin analogie a acestui principiu și în alte domenii pentru ca filialele să fie mereu prezente în viața generală a Uniunii Compozitorilor. Astfel reprezentanții diverselor centre ale țării ar putea să-și aducă o contribuție prețioasă în colegiul editorial, în comisiile de achiziție, în cele ale trimiterilor în străinătate sau în cele de propunere sau avizare ale premiilor Academiei sau Uniunii Compozitorilor dacă ele se vor reînființa. Un număr de 16 membri ai filialei din Cluj s-au bucurat de trimitere peste hotare, totuși rămîne încă un procent de 50% din numărul total al lor care n-au fost încă în delegații de documentare peste hotare. Deși evidentă în multe prilejuri, filiala din Cluj, nu a fost onorată prin nici un singur compozitor al ei cu premiul de compoziție „George Enescu" al Academiei; ori propu-

neri au fost în acest sens, fără ca aceştia să se bucure de solicitudinea necesară. Cinstea ce s-a făcut unor muzicologi clujeni de a fi distinşi cu premiul „Ciprian Porumbescu" al Academiei, a constituit un element de emulaţie pentru colegii lor compozitori care reprezentînd o filială fruntaşă merita atari distincţii.

Toate acestea prezintă extinderea sau permanentizarea unor norme de muncă menite să asigure prezenţa filialelor în viaţa Uniunii şi a întregii ţări.

Un alt aspect al acestei prezenţe este legat de promovarea în concerte a creaţiei. O clauză bine cunoscută prevede ca orice program al filarmonicilor din ţară să încadreze îndeosebi şi o piesă de muzică românească. Nu trebuie să uităm însă că o primă audiţie bucureşteană la Filarmonica „George Enescu" sau la orchestra radio poate constitui pentru orice compozitor din ţară nu numai o promovare ci chiar o consacrare. Am putea de aceea să întrevedem o clauză emisă de C.S.C.A. şi U.C. conform căreia la alcătuirea repertoriului unei stagiuni aceste două orchestre să includă în programe cîteva din cele mai bune lucrări scrise în ultimul an de către compozitori din diverse centre ale ţării. Nu este aici o atitudine revendicativă, ci doar repetăm, permanentizarea prin normă conştientă a unor măsuri luate în trecut; căci rămînem recunoscători formaţiilor din capitală pentru faptul că au prezentat cu deosebită solicitudine lucrări ale unor compozitori din Cluj. Se va putea prin atari norme realiza un dublu deziderat: pe de o parte dezvoltarea prin valori proprii a diverselor centre din ţară şi prezenţa lor în viaţa artistică a capitalei, care trebuie să reflecteze în mod cuprinzător întreaga cultură a ţării noastre.

Problema folclorului a fost dezbătută în adunarea noastră de către antevorbitori cu deosebită competenţă. Mă voi mulţumi să vă comunic o afirmaţie ce ne vine din partea unui cunoscut sociolog clujean, ce activează în laboratorul de sociologie al Universităţii clujene. Ea nu ne este cu totul nouă, o idee analoagă cultiva marele nostru C. Brăiloiu. Este aceea că folclorul reprezintă tezaurul unei epoci bine delimitate în timp şi spaţiu şi ca atare este supus dispariţiei odată cu transformările cardinale ale societăţii contemporane.

Chiar dacă o acceptăm ca un adevăr relativ afirmaţia este şocantă. Poate pentru că avem încă o concepţie romantică asupra folclorului. După primul şoc însă avem datoria de a medita asupra acestei teze pe care s-o integrăm în concepţia noastră ştiinţifică asupra artei şi societăţii şi să facem totul pentru cunoaşterea artei populare, a menţinerii ei fie muzicale, fie în viaţa vie a poporului sau dincolo de aceasta în arta cultă.

Este posibil ca peste o sută de ani ţăranii gorjeni să nu mai pună la pridvoarele caselor stîlpi sculptaţi, dar „coloana fără sfîrşit" să ne fie peste vremuri mărturia unei transfigurări în arta cultă a unei vechi spiritualităţi. La fel Preludiul la unison, la fel alte momente majore a artei noastre muzicale, imagine a unor modalităţi expresive a căror sursă funciară ne va fi poate cîndva de mult dispărută.

În încheiere, permiteţi-mi ca — după expresia maestrului Toduţă — să urc la un etaj superior. După ce ne-am făcut datoria faţă de popor şi viaţa lui muzicală să ne preocupăm de iradierea artei sale în întreaga lume. Există o mare sete de cunoaştere cît mai amplă, o mare tendinţă de intercomunicare între oamenii din diversele părţi ale globului. În epoca vitezelor supersonice, graniţele par uneori tot atît de anacronice ca şi vămile feudelor de odinioară. În muzică este epoca festivalurilor şi a concursurilor internaţionale. Sportul şi muzica par a da caracterul specific spiritualităţii contemporane. Avem multe talente care ne pot aduce şi în muzică medalii de aur, de argint şi bronz. Să ne integrăm deci în circulaţia mondială căci putem astfel afirma o prezenţă valoroasă la care cultura poporului nostru are tot dreptul.

Există încă o oarecare inerţie în afilierea noastră la marile organisme internaţionale. Prin valorile artei noastre şi ale artiştilor noştri şi prin prestigiul politicii de care ne bucurăm în lume, multe uşi ne sînt deschise. Nu rămîne decît a le călca pragul pentru ca în aceste coruri compozitorii şi muzicologii noştri să-şi spună cuvîntul în număr cît mai mare.

Pentru că există o legătură între prestigiul politic al ţării noastre şi prezenţele artistice peste hotare. Am fost la unele manifestări internaţionale peste hotare şi am avut prilejul să constatăm un lucru: în momentul în care eram prezentaţi unori interlocutori străini, ni se spunea numele, însă atunci cînd se adăuga la numele nostru acela de „România", imediat se schiţa un gest de a se apleca pînă la pămînt. Este o iradiere a prestigiului politicii noastre în lume asupra prezenţei şi muncii noastre artistice.

În acelaşi sens se prezintă şi prezenţa noastră în organizaţiile internaţionale. Aş vrea să vă comunic opinia secretarului general al Societăţii Internaţionale de Muzicologie, care a arătat că doreşte prezenţa unor muzicieni români şi chiar a Uniunii Compozitorilor şi muzicologilor români, prezenţă care i-ar da dreptul societăţii noastre să aibă un membru în comisia consultativă, deci într-un organ de conducere al acestei societăţii internaţionale.

Alături de aceasta, amintesc Societatea bibliotecilor muzicale, Societatea Internaţională de Etnografie şi Folclor, Consiliul Internaţional al Muzicii Populare, Societatea Internaţională de Pedagogie Muzicală, Consiliul Internaţional al Muzicii, Jeunesses Musicale etc. iată forme de intercomunicare pe care nu le putem neglija decît cu riscul de a nu ne integra în schimburile culturale contemporane. Cei cîţiva tovarăşi care însemnează cotizaţia la aceste societăţi sau prezentarea la concursurile internaţionale, nu pot constitui o piedică în această prezenţă.

Dar iradierea în lume poate fi realizată în interiorul ţării noastre. S-a vorbit aici despre un festival internaţional de muzică contemporană. Există unul aflat la cea de a cincea ediţie, „Toamna muzicală clujeană" — festival naţional cu prestigiu internaţional. Trienal, el poate deveni internaţional după încheierea Festivalului „George Enescu", cu un profil special de artă contemporană. Desigur, nu este o linie unidirecţională în evoluţia acestui festival al „Toamnei muzicale clujene". Şi anul acesta s-au prezentat acolo lucrări de Benjamin Britten, Bela Bartok etc. Cu sprijinul Uniunii Compozitorilor şi al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă şi cu prezenţa dvs. la acest festival pentru ediţiile viitoare, desigur că aceste festivaluri vor putea cîştiga în contemporaneitate, căci se pot adăuga concertelor clujene şi acelea ale altor compozitori din diverse centre ale patriei.

muzica
INFORMATIONS

Conférence générale des compositeurs et des musicologues. Discours du président NICOLAE CEAUŞESCU

Chers camarades,

La Conférence générale des compositeurs et des musicologues de Roumanie représente un moment important de la vie culturelle — artistique de notre patrie. A cette occasion je désire vous adresser à tous un chaleureux salut de la part du Comité Central du Parti, du Conseil d'Etat et du Conseil des Ministres (vifs applaudissements).

Les débats — dans ce large cadre, dans un esprit exigent et constructif — sur des problèmes essentiels de la création et de la critique musicale, de l'activité de diffusion de la musique, de l'activité de l'Union des Compositeurs, le riche échange d'idées et d'expériences qui y ont eu lieu auront, sans doute, une influence positive sur le développement de notre art musical — art qui trouve un écho de plus en plus profond dans des cercles larges des amateurs du beau de notre pays.

Selon mes informations pendant les débats on a mis en évidence les bons résultats obtenus ces dernières années et en même temps on a fait une série de critiques, en grande partie justifiées, concernant certaines lacunes dans la création musicale proprement dite ou dans l activité de direction de l'Union. Sans conteste les propositions et les critiques faites par les participants aux discussions, les problèmes soulevés, devront être étudiés avec attention et esprit de responsabilité par la nouvelle direction de l'Union des compositeurs, par le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art et par les autres institutions culturelles — artistiques, de manière que l'on puisse trouver des solutions rapides et judicieuses dans l'intérêt du progrès continuel de l'art musical dans notre pays. Même si, pour certaines considérations, on a omis les références directes et les noms de quelques institutions dans les critiques faites ici, je considère qu'il est suffisant qu'elles aient été visées d'une manière ou d'une autre, pour qu'elles en tirent toutes les conclusions et tous les enseignements nécessaires et qu'elles agissent dans le sens de l'amélioration de leur activité.

Je voudrais souligner tout particulièrement le caractère de principe des débats qui ont fourni l'occasion d'affirmer la position philosophique matérialiste-dialectique des compositeurs et des musicologues de notre pays. Je voudrais souligner aussi la déclaration nette de leur volonté de créer un art dédié à la cause du parachèment du socialisme, un art qui contribue à la création de l'homme nouveau de notre société socialiste (vifs applaudissements). On peut dire que la Conférence générale a constitué une vive illustration de l'attachement et de l'adhésion de nos créateurs de musique et de tous les musicologues, aux nobles idéaux du socialisme, à la politique intérieure et extérieure du parti ; une manifestation puissante du désir et de la décision de ce détachement important de l'intellectualité roumaine, de donner son apport à côté de tout notre peuple à la réalisation du programme de progrès matériel et spirituel de notre patrie (applaudissements prolongés).

Le Parti et le Gouvernemet ont une haute appréciation pour l'activité riche et productive des compositeurs et des musicologues de notre pays — roumains, hongrois, allemands et autres nationalités — pour leur apport de valeur au développement de notre nouvelle culture, et à toute la vie artistique de la Roumanie socialiste. J'ai la conviction qu'à l'avenir aussi, vous allez répondre avec honneur aux exigences de notre peuple, aux intérêts de la construction socialiste (vifs applaudissements).

Chers camarades,

La Conférence générale des compositeurs et des musicologues a lieu dans un climat de profonde effervescence social-politique, de travail enthousiaste de tout notre peuple pour la réalisation du programme de parachèvement de la construction socialiste élaboré par le IX-ième Congrès et par la Conférence nationale du Parti. La transposition dans la vie, des mesures adoptées par le Parti et par notre Etat socialiste, pour la mise en valeur très large du potentiel humain et matériel du pays, la supériorité de notre organisation socialiste, assurent des résultats toujours meilleurs dans tous les domaines d'activité, assurent l'intensification de la production industrielle et agricole, de la création culturelle-scientifique, assurent la hausse du niveau de vie de la population. Dans notre société se déploie un processus intense de perfectionnement des relations de production et des rapports entre les hommes, d'approfondissement de la démocratie socialiste, de promotion soutenue des normes d'équite et de justice sociale — processus qui stimule et développe puissamment les valences créatrices de tout notre peuple, l'affirmation multilatérale de la personnalité humaine. La politique marxiste-léniniste du Parti, réalisée avec persévérence et élan patriotique par tous les travailleurs, sans différence de nationalité, unit de plus en plus fort les forces de la société, raffermit sans cesse l'unité morale — politique du peuple — fondement solide, inébranlable de la Roumanie socialiste (applaudissements très forts).

La société que nous édifions a pour but suprême d'être au service de l'homme, de réaliser les plus hautes aspirations du peuple entier. Elle dirige ses efforts pour assurer une grande civilisation matérielle et une riche vie spirituelle à tous les citoyens de notre pays. La société so-

cialiste ne réduit pas l'homme au rôle de force de production mais elle voit en lui le bénéficiaire de toutes les valeurs scientifiques et culturelles produites le long des âges, le facteur suprême de la société qui, pour réaliser la haute mission qui lui revient dans la transformation du monde, a besoin d'élargir continuellement son horizon, d'élever le niveau de sa conscience, de perfectionner son caractère, sa personnalité. Notre société socialiste a déployé et déploie une intense activité en vue de liquider les effets d'une longue période d'exploatation et d'oppression à laquelle a été condamné dans le passé l'ouvrier considéré par les classes exploiteuses comme un simple instrument de travail, une source de profit; elle assure les conditions nécessaires pour que les masses travailleuses de tout le peuple jouissent des conquêtes de la science et de l'art, puissent cultiver leurs talents et leurs penchants, puissent manifester pleinement leurs vertus spirituelles. Notre pays est fier de son riche trésor de créations musicales de valeur, forgé le long des siècles par le grand artiste populaire anonime qui fait résonner, — avec une expression qui prouve le talent et le génie artistique remarquable de notre peuple — une spiritualité nationale, la noblesse et la profondeur de l'âme de ceux qui ont vecu, ont lutté et ont travaillé sur ce territoire. Notre merveilleux trésor de ballades, doïnas, horas, chants chorals et instrumentaux dans lesquels palpitent, émouvants, les idéaux, les aspirations séculaires et les particularités morales du peuple roumain, ainsi que la large gamme d'oeuvres musicales folkloriques créées de nos jours, qui expriment les réalisations et les aspirations des masses, maîtresses de leur sort, constituent un patrimoine artistique inestimable dont le renom a dépassé depuis longtemps nos frontières. Il offre une source intarissable d'inspiration artistique pour les compositeurs, un gisement inaltérable de sensibilité créatrice capable d'imprimer à notre musique contemporaine une note authentique de spécifique national, de la fraîcheur, de la vigueur et de l'originalité. Sans doute, les créateurs musicaux de notre pays sauront donner expression à ce spécifique, sauront faire triompher et se développer encore plus le talent et l'art du peuple roumain (vifs applaudissements).

Il est connu que, à chaque époque, le grand art reflète les impératifs de la vie sociale, les idéaux des hommes, l'existence, le travail et les préoccupations de ceux qui travaillent, que les grands compositeurs se sont confondus toujours avec les moments importants de l'histoire de leurs pays. Jadis, les chants ont animé nos devanciers dans la lutte pour l'élibération nationale et sociale, pour la réalisation de l'unité, la création de l'état national unitaire et la conquête de l'indépendence dans la lutte révolutionnaire contre l'exploitation et les persécutions. Pendant les années d'après la libération, dans les grands combats menés pour la victoire de la révolution socialiste et la transformation révolutionnaire de la société, le chant a agrandi l'élan patriotique des masses, a réveillé les consciences appelant tout ce qu'il y avait de meilleur dans notre nation pour la réalisation du programme du Parti Communiste, pour le travail de la reconstruction et le progrès socialiste du pays.

Notre peuple apprécie tout ce qu'on a réalisé de bon dans le passé dans cette sphère de création, — comme d'ailleurs dans tous les domaines d'activité — et en adressant un hommage à nos devanciers, nous accomplissons un devoir sacré envers eux et envers notre peuple. En même temps, nous considérons que cela représente un appel aux artistes contemporains de suivre leur exemple en servant avec abnégation le peuple pour la cause de la construction socialiste (applaudissements trés forts et très prolongés).

A côté de tous les travailleurs, les créateurs de musique ont inscrit leurs noms dans la grande chronique révolutionnaire de la Roumanie moderne, pour l'oeuvre grandiose de construction sociale au peuple roumain.

Continuer cette noble tradition militante de notre musique dans les conditions de l'époque du parachèvement du socialisme — qui dépasse en grandeur et en éclat toutes les époques antérieures de l'histoire du peuple roumain — est un devoir d'honneur pour tous les compositeurs de la Roumanie. En créant des oeuvres artistiques imprégnées du souffle dynamique, révolutionnaire, du socialisme, dans lesquelles résonne avec force l'écho des aspirations actuelles du peuple, nos compositeurs enrichissent non seulement le trésor de notre culture nationale mais aussi le patrimoine de l'art universel. Ce qui confère du prestige et de l'autorité à notre musique aux yeux des autres nations, ce qui fait augmenter sa valeur sur le plan international c'est, non l'imitation ou la copie de certains courents ou écoles „modernes" de l'étranger mais l'expression fidèle de la personnalité psychique et morale de notre peuple, des caractéristiques de son âme, des buts suprêmes auquels il consacre son élan et ses forces créatrices.

La diversité dans la création musicale, comme dans tous les arts, est nécessaire, mais cela s'impose seulement sur le plan national. Il serait difficile je crois pour les amateurs d'art d'écouter la même musique — qu'elle soit composée en Roumanie, en France, dans l'Union Soviétique ou en Italie —, C'est ce qui arriverait si on encourageait les tendances de certains compositeurs à imiter les oeuvres municales d'autres pays ; fait qui d'ailleurs ne caractérise pas notre musique. Il est clair que par cela les personnes en cause ne rendent aucun service à la musique roumaine ni à la musique universelle (applaudissements prolongés). Si nous sommes partisans de la diversité de styles dans la créations musicale sur le plan national, d'autant plus nous devons être partisans de la diversité de styles sur le plan international (vifs applaudissements). Je ne comprends pas par cela que nos musiciens doivent s'isoler, ignorer la musique créée dans d'autres pays. Au contraire, les valeurs musicales entrées dans la circulation internationale doivent être présentées non seulement aux compositeurs mais aussi au grand public de notre pays. En même temps je considère que le devoir de nos créateurs est qu'à leur tour, en retlétant le spécifique national, il fassent connaître au monde, la musique, l'art, la force de création du peuple roumain (vifs applaudissements, trés prolongés). De cette manière seulement, la musique de notre nation s'affirme distinctement dans le concert de la civilisation universelle, apporte une contributios spécifique, originale, à la richesse spirituelle de l'humanité.

Dans ce contexte, acquièrent aussi un riche contenu, la collaboration de nos compositeurs avec les créateurs de musique des autres pays, les contacts internationaux sur le plan artistique. Et — parce que j'ai été informé qu'on a discuté aussi les problèmes concernant l'amélioration continuelle des contacts internationaux, ainsi que les études à l'étranger, — je tiens à souligner que j'apprécie comme justes ces désidérata. Assûrément cette question ne doit

pas être considérée de manière absolue. Il est nécessaire de développer les contacts artistiques avec les autres peuples, il est nécessaire que nos musiciens étudent et apprennent tout ce qu'il y a de meilleur dans l'autres pays. Ils ne doivent pas pourtant oublier un instant qu'ils seront de grands compositeurs seulement dans la mesure où ils seront liés à la terre sur laquelle ils sont nés et ont été élevés (applaudissements très forts et prolongés).

J'ai l'habitude d'aller parfois à la chasse et d'écouter — en attendant le gibier — les oiseaux qui remplissent la forêt de leurs trilles. Vous savez bien, il arrive souvent que dans nos forêts s'égarent aussi des oiseaux qui ne sont pas de ces parages. C'est facile d'observer qu'ils ne chantent pas avec la même allégresse, la même originalité que ceux qui sont nés et ont appris à voler ici. Cela est valable aussi pour les compositeurs (vifs applaudissements). En me référant a eux je ne pense pas à un égarement territorial mais à un certain égarement philosophique ou spirtuel qui peut les empêcher d'être compris par la nation (applaudissements très forts).

Notre Patrie et notre Gouvernement considèrent qu'en participant toujours plus activement à la vie culturelle du monde contemporain, en prenant contact avec les nouvelles conquêtes de l'art universel et en les assumant, les artistes de Roumanie ont en même temps le devoir d'affirmer avec passion les valeurs spirituelles du peuple roumain, de faire connaître à tous son génie artistique. Par cela ils accomplissent une noble mission patriotique autant qu'une importante mission internationale (applaudissements très forts et prolongés).

En créant de telles oeuvres, nos compositeurs s'acquittent aussi d'une haute tâche sociale. Ils font de leur talent un moyen de perfectionnement moral et d'éducation esthétique de l'homme, un facteur de mobilisation de l'énergie des masses au service du progrès de la société. En liaison avec cela, et à juste titre, à la Conférence Générale, une série de compositeurs ont souligné la nécessité de créer une musique dans laquelle vibrent profondément la conscience des masses larges — la compréhension et l'assimilation par les hommes étant la suprême raison d'exister de tout art. Le développement de l'instruction publique, la hausse du niveau culturel du peuple durant les années du socialisme posent devant nos compositeurs, comme d'ailleurs devant tous les créateurs d'art, des exigences accrues pour la réalisation de travaux de haute tenue artistique, riches de contenu et en même temps largement accessibles à notre nouveau public.

En faisant appel aux créateurs de beauté de plonger profondément dans le bouillonnement de la vie du peuple pour créer des oeuvres vigoureuses, émouvantes, qui synthétisent le message humaniste de cette époque, notre parti encourage et stimule en même temps les efforts des artistes pour le perfectionnement continuel de leur maîtrise pour le renouvellement des moyens d'expression, pour l'enrichissement de la palette de leurs styles et leurs manières de création, pour la richesse et la diversité de notre art socialiste. Ces désidérata sont valables pleinement aussi dans le domaine musical.

La vie culturelle, toujours plus intense dans notre pays, réclame un répertoire musical multilatéral dans lequel tous les genres trouvent leur place. En accordant l'appréciation méritée à la musique symphonique, à la musique de chambre, à l'opéra et à l'operette, en stimulant les efforts pour le développement continuel de ces genres on ne doit pas ignorer les autres genres musicaux qui jouissent de l'audience du grand public. Je pense tout d'abord à la musique de masse, au chant révolutionnaire, patriotique qui exercent une forte influence sur la conscience politique et civique des travailleurs, qui contribue aussi à cultiver l'amour de la patrie, le dévouement à la cause de la construction du socialisme et du communisme. La musique de ce genre a une valeur particulière pour l'éducation de la jeunesse et des enfants dans l'esprit du patriotisme socialiste et de l'internationalisme prolétarien, dans la vie des pionniers, dans l'activité de l'Union de la Jeunesse Communiste ainsi que dans le cadre de l'ample et riche activité artistique des amateurs qui se déploie sur toute l'étendue du pays. C'est justement pour cela que nous considérons nécessaire que la musique chorale, de fanfare, les marches, entrent de manière permanente dans les préoccupations de nos plus grands compositeurs. En même temps c'est le moment d'observer qu'une responsabilité toute particulière revient aux écoles pour l'éducation musicale de la jeune génération et la création de la passion pour le chant. Si les graves lacunes qui existaient ces dernières années dans les programmes d'enseignement ont été en partie remédiées, reste encore actuel le besoin de vainere la passivité des cadres didactiques et par malheur aussi de certaines organisations de l'Union de la Jeunesse Communiste pour l'activité musicale des jeunes désireux de manifester par le chant leur élan, leur optimisme, leur amour de la vie.

A juste titre, dans le cadre de la Conférence générale, certaines personnes ont souligné la nécessité de faire des efforts plus soutenus pour relever le niveau de la musique légère — un des genres de la plus large circulation dans le public et surtout dans la masse des jeunes. Pour sûr, une caractéristique de la musique légère est celle de facteur de divertissement mais cela n'implique pas le manque de sa qualité éducative, de sa capacité de transmettre des idées et des sentiments profonds. Malheureusement il faut dire que ces derniers temps, dans ce domaine il y a des inconvénients sérieux. C'est peut-être le secteur musical où l'on observe le mieux la tendance à l'imitation, à l'éloignement du spécifique artistique national. Le grand public sollicite des pièces de musique légère mélodieuses, sur des vers inspirés, qui disent quelque chose, qui donnent une vive expression à la grande richesse de sentiments, de pensées et de préocupations de l'homme, de la société socialiste, qui répondent aux obligations fondamentales de l'art de cultiver le goût, d'exercer une influence salutaire sur la sensibilité et la conscience humaine. Nous sommes convaincus que nos compositeurs sauront répondre honorablement à cette tâche et aux exigences des millions d'amateurs de musique de notre pays. Et en liaison avec cela, je voudrais me rapporter au fait qu'aussi dans le domaine de la musique comme dans d'autres domaines de l'art, on peut dire que la position philosophique de l'artiste est celle qui finalement détermine le caractère de sa création. Je considère que, avec raison, dans le cadre des débats on a posé aussi une série de problèmes concernant l'amélioration de l'activité idéologique et on a souligné la nécessité que tous les créateurs de musique accordent, parallèlement avec l'activité artistique, de l'attention, aussi à la vie sociale, à la participation active à l'oeuvre de transformation révolutionnaire de la société. Les artistes de notre organisation socialiste doivent être des partisans actifs de l'idéo-

logie matérialiste — dialectique dans la lutte contre toute conception idéaliste rétrograde ; de cette manière seulement, dans leurs oeuvres palpitera fortement la vie, se reflèteront, persuasives, les aspirations fondamentales de notre peuple (vifs applaudissements très prolongés).

Le Parti et le Gouvernement accordent, comme vous le savez, une attention spéciale à la création de conditions pour que tous les citoyens de notre patrie participent toujours plus activement à l'édification du socialisme en Roumanie, comme à toute l'activité d'élaboration et de réalisation de notre politique intérieure et internationale, considérant ce procédé comme une garantie que les mesures adoptées correspondront le mieux possible aux désirs, aux intérêts et aux aspirations de tout notre peuple. C'est d'ailleurs ce qui exprime la supériorité de l'organisation socialiste, de notre démocratie socialiste en plein développement ; par cela on crée des conditions de manifestation libre dans toutes les sphères d'activité sociale. Il est certain que pour créer des oeuvres de valeur, chacun doit pouvoir apprendre, s'instruire, penser, disposer d'une grande liberté d'activité et de création.

Je sais qu'ici on a parlé avec justesse de cela. La liberté du créateur est étroitement liée à la liberté sociale, à la liberté générale du peuple, à la democratie socialiste. Cette liberté ne peut pas être séparée du développement de notre société. La création, la liberté de créer, s'inscrivent dans le nouveau climat dans lequel vit et travaille tout notre peuple. S'intégrant étroitement dans la réalité sociale générale, la liberté artistique de création correspondra aux intérets de notre progrès, contribuera au développement multilatéral de notre société socialiste (vifs applaudissements).

Tel qu'on l'a montré au cours des débats, dans la musique comme dans tous les arts, un rôle essentiel dans l'orientation philosophique et artistique de la création, dans le fait d'imprimer un esprit exigent de discernement, dans la séléction des valeurs ainsi que dans le développement de l'éducation musicale des masses, revient à la critique, aux musicologues, aux publications sur l'art.

La critique musicale doit apporter une contribution essentielle à la cristallisation aussi originale que possible de l'école musicale roumaine contemporaine à la promotion d'un large échange d'opinions qui contribuent à l'affirmation des positions les plus avancées dans la création musicale, à l'enrichissement continuel du contenu et à la hausse de son niveau artistique. En même temps, d'une importance particulière dans la vie artistique est l'augmentation de la diffusion des productions musicales dans le public. Les Philharmonies, les théâtres lyriques, les formations orchestrales de tous les genres et surtout la radio et la télévision ont le devoir de renforcer leur exigence pour la valeur des oeuvres popularisées. Ces institutions ont le devoir de tenir compte du public, de le respecter et de diffuser des oeuvres qui correspondent à ses exigences, aux obligations confiées par le parti, par le gouvernement et par notre peuple (applaudissements).

Je crois que les camarades de la radio et de la télévision vont comprendre que cela est une critique car ils ne procèdent pas toujours ainsi.

Comme on l'a souligné de manière judicieuse dans le cadre de la Conférence, l'épanouissement continuel de la création musicale de notre pays dépend, en grande mesure, de la qualité et de l'ampleur de l'activité déployée par l'Union des Compositeurs. Je ne désire pas, naturellement, me mêler des affaires intérieures de l'Union des Compositeurs et c'est pourquoi je ne dirai rien de son activité. Je désire pourtant, tout d'abord, féliciter chaleureusement le nouveau comité de l'Union des Compositeurs élu par la Conférence Générale ainsi que son président Ion Dumitrescu et leur souhaiter du succès dans leur activité (applaudissements très forts).

Le nouveau comité comprendra certainement qu'en me référant à certains aspects de l'activité passée, ne signifie pas qu'il n'ya pas eu des défauts dans l'activité de l'ancien comité. Je crois qu'on tiendra compte de ce que vous avez dit ici et que le nouveau comité travaillera mieux, y compris le président de l'Union (vifs applaudissements).

Avec raison on a dit à la Conférence que l'un des principaux devoirs de l'Union est celui de stimuler dans les rangs des compositeurs, avec plus de persévérence et de vigueur, l'esprit des débats artistiques de principe, de militer pour une création musicale inspirée des réalités de notre pays, empreinte d'esprit militant, pénétrée par le pathos de l'humanisme socialiste, consacrée à la grande cause pour laquelle travaille et combat tout notre peuple.

En tant qu'organisation publique intégrée dans le Front de l'Unité Socialiste, à l'Union des Compositeurs revient aussi la tâche d'organiser la participation de plus en plus intense des compositeurs et des musicoloques à la vie sociale — politique du pays, à l'activité générale de construction de la société socialiste.

Je voudrais me rapporter en quelques mots à la mission qui revient aux communistes, membres de l'Union des Compositeurs, c'est à dire celle de militer en permanence pour la réalisation des principes de notre parti afin que dans toute la vie culturelle — artistique, musicale, triomphent les principes du matérialisme dialectique, du marxisme — leninisme dans l'art musical. Cette conception avancée doit constituer le fil rouge de toute leur activité et je voudrais souligner que non seulement de la leur mais aussi de celle de tous les membres de l'Union des Compositeurs, qu'ils soient ou non membres de notre parti (applaudissements très forts).

La musique a la capacité merveilleuse de se faire comprendre sur tous les méridiens. Elle a sa langue propre, internationale, qui ne connaît pas de frontières et qui, justement pour cela facilite la communication directe et le rapprochement entre les hommes et les peuples. La musique doit être un message du désir des peuples de vivre en paix et en harmonie, de mettre le génie humain au service de la construction, du progrès et du bien-être des masses, non de la guerre et de la destruction. La musique doit être un appel pathétique à la raison, à la lucidité, à la responsabilité pour le sort de l'humanité. Elle doit condamner les forces obscures, réactionnaires qui attisent la discorde entre les peuples qui usurpent les droits souverains des nations, les poussent à s'armer, les poussent à la guerre froide, à la tension et aux conflits. La musique roumaine a la haute mission de porter de par le monde le message des idéaux de travail et de création pacifiques de notre peuple, de faire connaître ses aspirations de progrès et de civilisation. Nos compositeurs sont appelés à faire résonner les sentiments internationalistes de solidarité du peuple roumain avec tous les peuples qui luttent pour la libération nationale et sociale,

contre l'oppression et la guerre, ainsi que ses aspirations brûlantes de paix et de collaboration internationale (vifs applaudissements).

Comme vous le savez, la Roumanie socialiste est l'un des détachements actifs du grand front mondial antiimpérialiste ; elle lutte dans les premiers rangs des forces avancées du monde contemporain pour le triomphe du socialisme, pour la victoire des idéaux de liberté et de progrès social, de démocratie et de paix (vifs applaudissements). Le Parti et le Gouvernement de notre patrie actionnent infatigablement pour le développement de l'amitié et de la collaboration fraternelle avec tous les pays socialistes, pour le renforcement de l'unité du système socialiste mondial, de l'action internationale des communistes et des travailleurs, de toutes les forces progressistes du monde contemporain, contre l'impérialisme, pour parer à une nouvelle guerre. Pénétrée d'une haute responsabilité pour le sort de la paix internationale, la Roumanie consacre ses efforts à promouvoir les principes de la coexistence pacifique entre des pays avec des organisations sociales différentes, pour anéantir les essais de rééditer l'époque de la guerre froide et de pousser de nouveau l'humanité à la course désastreuse des armements; elle milite, inébranlable, pour l'instauration d'un climat de détente et de collaboration entre les peuples, pour sauvegarder la sécurité de l'humanité et elle fera tout, à l'avenier aussi, pour contribuer à la cause du progrès et de la paix au monde (vifs et forts applaudissements).

Chers camarades,

En conclusion, je désire exprimer encore une fois la conviction profonde du Parti et de l'Etat que les débats qui ont eu lieu dans le cadre de cette fructueuse Conférence générale constitueront un puissant stimulent dans l'évolution ascendente de notre art musical. Nous sommes convaincus que les serviteurs de la musique de notre pays qui comptent dans leurs rangs des talents remarquables de toutes les générations — des maîtres vénérables et des jeunes qui s'avancent avec enthousiasme sur le chemin de l'affirmation — donneront à notre peuple héroïque des oeuvres de plus en plus nombreuses qui chantent ses faits glorieux, lui donneront de l'envol pour l'oeuvre sociale grandiose que nous entreprenons en Roumanie, pour la victorie du socialisme et du communisme (applaudissements très forts).

Je vous souhaite à tous des succès toujours plus grands dans votre activité, de la santé et du bonheur (vifs applaudissements, très chaleureux : l'assistance débout ovationne longuement).

TRADUCTION :

VETURIA DRĂGĂNESCU-VERICEANU

DIN SUMARELE REVISTEI „MUZICA" PE ANUL 1968

I. ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

*** Activitatea în filialele şi cenaclele Uniunii Compozitorilor **2**, 5
DUMITRESCU ION, Artistul, educator al maselor, **6**, 3
DUMITRESCU ION, Cuvîntul la conf. pe ţară a artiştilor plastici, **6**, **33**
DUMITRESCU ION, Salutul adresat la Adunarea Generală a Scriitorilor din România, 12, 3
*** Muzica în viaţa societăţii noastre (Teze cu prilejul Adunării Generale a compozitorilor şi muzicologilor), **11**, 1
*** Muzica în viaţa spirituală a tineretului, **5**, 1
*** Nobila misiune a creaţiei artistice (Dezbaterile comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor), Unanima adeziune, **6**, 1.
Trepte spre lumină, 12, 1

II. DISCUŢII, STUDII

CODREANU PETRE, Opera — act de importanţă socială, **5**, 25
COMIŞEL EMILIA, Constantin Brăiloiu, personalitate complexă a culturii muzicale a veacului XX, 12, 13
CONSTANTINESCU GRIGORE, Muzicologia, factor al educaţiei estetice, **11**, 25
COSMA OCTAVIAN, Cultura muzicală în perioada Revoluţiei de la 1848, **5**, 8
DONOSE VASILE, profiluri radiofonice în noua stagiune, **11**, 27
DEDA EDMOND, Cerbul de aur, **5**, 19
DELAVRANCEA CELLA, Amintiri despre C. Brăiloiu, 12, 16
FIRCA GHEORGHE, Operă, dramă, timp muzical, **5**, 26
GEORGESCU LISETTE, Misiunea cîntăreţului de muzică uşoară, **6**, 42
GEORGESCU LISETTE, Să-l cîntăm pe Mozart aşa cum a vrut el, **8**, 27
GHENEA CRISTIAN, Concepţii despre muzică ale paşoptiştilor, **5**, 15
GHENEA CRISTIAN, Concepţii renascentiste despre muzică, **2**, 30
GHIRCOIAŞIU ROMEO, Muzica, factor militant pentru împlinirea idealului de unitate naţională, 12, 4
GHENEA CRISTIAN, Procesul de formare a conştiinţei naţionale, oglindit în documentele muzicale, 12, 18
ILIESCU VICTOR, Caracterul dual al fenomenului muzical şi esenţa sa, **10**, 29
LUNGU FLORIAN, Orchestra festivalului, Ecouri, **5**, 23
MĂLINEANU H. Muzica uşoară, da, dar Muzică ! **5**, 18
*** Mărturii despre Constantin Brăiloiu, **3**, 11
MUNTEANU GABRIELA, Educaţia muzicală a copiilor preşcolari, **3**, 19
*** Opinii despre sensurile muzicii astăzi *(Alexandru Paşcanu, Aurel Stroe, Doru Popovici,* **1**, 13—15
*** Opinii pe tema : „Muzica în conştiinţa contemporaneităţii", *(Liviu Glodeanu, Cornel Ţăranu, Marin Constantin, Gheorghe Firca,* 2, 10
PANTIRU GRIGORE, O valoroasă contribuţie românească la studiul muzicii bizantine, 1, 30 ; 3, 29 ; 7 (planşă)
POPESCU TRAIAN, Cîteva principii ale artei dirijorale, **11**, 30
RAŢIU ADRIAN, Opera contemporană, **4**, 12
SAVA IOSIF, Rolul corului în viaţa tineretului şcolar, **2**, 24
SAVA IOSIF, Drumurile muzicii contemporane (anchetă) **4**, 1 ; **6**, 14
SAVA IOSIF, „Valori şi tendinţe în muzica românească" (anchetă) **6**, 5 (Zeno Vancea, Theodor Grigoriu, Laurenţiu Profeta, Liviu Glodeanu, Dumitru Bughici, Costin Miereanu, Zoltan Aladar) ; **7**, 1 (Teodor Bratu, Viorel Cosma, Corneliu Dan Georgescu, Hilda Jerea, Doru Popovici, Adrian Raţiu, Aurel Stroe) ; **8**, 1 (Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Gheorghe Firca, Octav Nemescu, Carmen Petra, George Sbîrcea, Eugen Wendel) ; **9**, **1** (Mihail Andricu, Corneliu Cezar, Petre Codreanu, Myriam Marbé, Lucian Meţianu, Mihai Moldovan, Ştefan Niculescu) ; **10**, 8 (Gheorghe Ciobanu, Irina Odăgescu,, Harry Brauner, Ştefan Zorzor) ; **11**, 10 (Pascal Bentoiu, D. D. Botez, Liviu Comes, Dan Constantinescu, Octavian Cosma, Vasile Cristian, Romeo Ghircoiaşiu, Vasile Herman, Erwin Junger, H. Mălineanu, Mircea Popa, Liviu Rusu, Cornel Ţăranu, Dan Voiculescu ; (Sabin Drăgoi, Ada Brumaru, Jodal Gabor, Alfred Hoffman), 12, 6
SOLOMON GINA, Cultura generală în şcoala muzicală, **4**, 29
ŞTEFANESCU M. MIRCEA, Raportul ştiinţă-muzică, **9**, 19
SUCIU ELISABETA, Încercări de modernizare a învăţămîntului liceal de muzică, **4**, 26
TEODORESCU GEORGE, Crepusculul operei ?, **4**, *10*
VANCEA ZENO, Tendinţe şi orientări în muzica contemporană, **1**, 1
VANCEA ZENO, Stilul în muzică, **9**, 1
VICOL ION, *Însemnări despre arta interpretativă*, **3**, 13
VIERU ANATOL, Elemente ale unei teorii generale a modurilor, **8**, 24

III. CREAŢIA ROMÂNEASCĂ

ALEXANDRU TIBERIU, Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară, **8**, 16
BUCIU DAN, Concertul pentru pian şi orchestră de coarde de Dan Constantinescu, **5**, 30
BUCIU DAN, Concertino de Adrian Raţiu, **2**, 18
BUCIU DAN, „Finis coronat opus" de Costin Miereanu, **9**, 12
BRĂILOIU CONSTANTIN, Techniques enregistrements sonores, **8**, 20
CONSTANTINESCU GRIGORE, Şantier de creaţie, **3**, 8 ; **4**, 15
CONSTANTINESCU GRIGORE, Scurtă privire asupra operei româneşti, **9**, 14
DOLINESCU ELISABETA, Constantin Dimitrescu, **8**, 22
DRAGA GEORGE, Cvartetul pentru coarde nr. 4 de Zeno Vancea, **2**, 16
GEORGESCU CORNELIU, M.P. 5 de Al. Hrisanide, **8**, 11
GLODEANU LIVIU, „Scene nocturne" pentru două coruri a Cappella de Anatol Vieru, **1**, 17
MANGOIANU ŞTEFAN, Concertino pentru orchestră de Aurel Popa, **7**, 12
MANGOIANU ŞTEFAN, Muzica pentru „Oedip la Colona" de A. Stroe, **8**, 9
MOLDOVAN MIHAI, Concertul pentru pian şi orchestră de Cornel Ţăranu, **7**, 10
NEGULESCU CLAUDIU, Opera „Michelangelo" de Alfred Mendelshon, 12, 34
* * * Opera „Pintea Viteazul" de Filaret Barbu, **12**, 41
PAROCESCU NICOLAE, „Galileo Galilei", operă de Corneliu Cezar, **16**, 12

RAȚIU ILEANA, Sonata pentru clarinet și harpă de Bogdan Moroianu, **5**, 32
SCURTULESCU DAN, „La mormîntul eroului necunoscut de la Mărășești", poem simfonic de Diamandi Gheciu, **9**, 11
SUMSKI ALEXANDRU, Studii pentru orchestră de Liviu Glodeanu, **4**, 17
TĂUTU CORNELIA, Poeme corale de Emil Lerescu, **1**, 20
TĂUTU CORNELIA, „Ritual pentru setea pămîntului" de Myriam Marbé, **10**, 18
TĂUTU CORNELIA, Tribuna tinerilor compozitori, **12**, 36
S. I., „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu, **11**, 21

IV. CULTURA MUZICALĂ

ALBESCU TEODORA, Retrospectivă, **4**, 31
ALBESCU TEODORA, „Gheorghe Cucu" de N. Parocescu, **9**, 35
ALBESCU TEODORA, Iași, **9**, 24
BARGAUANU GRIGORE, Maria Cernovodeanu, **6**, 34.
BELOIU NICOLAE, Tribuna internațională a compozitorilor, **7**, 14
BELDI ION, V. S. Jianu, **5**, 35
BERGER WILHELM, „Cantatele de Beethoven" de Tudor Ciortea, **6**, 47
BALAN THEODOR, Clara Haskil, **6**, 29
BLANARU ȘTEFAN, Eseistică și critică muzicală, **9**, 37
BONEA ȘTEFAN, Studioul Operei Române, **4**, 40
BONEA ȘTEFAN, Ladislau Konya, **5**, **46**
BONEA ȘTEFAN, Recital, **9**, 28
BRATIN JACK, TRAIAN NANU, SUZANA ZUPPERMAN, De vorbă cu Josef Prunner, **6**, 25
CODREANU PETRE, Gelu Matei, **7**, 41
CODREANU PETRE, Cronica discului, **10**, 41
COMIȘEL FL., Impresii dintr-un turneu cu Ans. folcloric sibian, **7**, 37
COLFESCU ALEXANDRU, Opereta ieri, astăzi și mîine, **1**, 27
COLFESCU ALEXANDRU, Concert coral, **3**, 23
COLFESCU ALEXANDRU, „Contesa Maritza" **4**, 42
COLFESCU ALEXANDRU, „Liliacul", **5**, 42
COLFESCU ALEXANDRU, Prometeiada, **6**, 41
COLFESCU ALEXANDRU, Brașovul muzical, **7**, 28
COLFESCU ALEXANDRU, „My fair Lady", **9**, 27
COLFESCU ALEXANDRU, Muzica pe litoral, **10**, 37
CONSTANTINESCU GRIGORE, Retrospectivă, **1**, 21
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Apus de sore" de M. Barberis, **2**, 38
CONSTANTINESCU GRIGORE, De vorbă cu Lisette Georgescu, **3**, 36
CONSTANTINESCU GRIGORE, Vasile Micu, **5**, 47
CONSTANTINESCU GRIGORE, Opera din Stuttgart la București, **7**, 25
CONSTANTINESCU GRIGORE, Strawinski, **8**, 42
CONSTANTINESCU GRIGORE, Începutul stagiunii ; Oaspeți, Debuturi, 12, 34
COSTINESCU GH., Confluențe milenare, **3**, 34
CRISTIAN VASILE, Retrospectivă, **2**, 32
CRISTIAN VASILE, Tribuna tinerilor soliști, **3**, 22
DERIEȚEANU GEORGE, Marea sărbătoare a artei folclorice, **2**, 21
DERIEȚEANU G. și GEORGESCU S., Coruri, **5**, 39
DRAGA GEORGE, Moment muzical arădean, **11**, 41
DUNAJECZ L. Casa în care s-a născut Bartok, **10**, 39
ELIAN EDGAR, Sinteze bucureștene, **9**, 21
ELIAN EDGAR, și F. I., Săptămîna festivă, **11**, 28
FIRCA CLEMANSA, De la muzica Renașterii la creația contemporană, **9**, 23
FIRCA GH. Filarmonica timișoreană în Bulgaria **3**, 27
FIRCA GH. Eugen Cuteanu, **5**, 34
FIRCA GH., Prime audiții la Craiova, **8**, 39
GEORGESCU SILVIAN, Formații corale laureate, **6**, 42
GEORGESCU SILVIAN, Coruri pentru copii și tineret, **8**, 43
GHENEA MELINE POLADIAN, DAN SCURTULESCU, Retrospectivă, **4**, 33
GHENEA MELINE POLADIAN, Recenzii, **10**, 41
GHENEA MELINE POLADIAN, Însemnări despre activitatea lui Hermann Klee, 12, 39
GHECIU DIAMANDI, Fanfară, **5**, 41
GRIGORESCU OLGA, Recenzii, **10**, 44
HOFFMAN ALFRED, Retrospectivă, **5**, 36
HOFFMAN ALFRED, Festivalul de la Touraine, **9**, 34
HOSSU VALENTIN, Trubaduri ai epocii noastre, **7**, 38
IONASCU GEORGE, Virginia Zeani, **11**, 33
IONESCU LIVIU, Corul Radioteleviziunii la Stuttgart, **9**, 31
LUNGU FLORIAN, Artiști de muzică ușoară pe scene românești ; orchestra studenților, **1**, 34
LUNGU FLORIAN, Discul românesc de muzică ușoară, **7**, 40
LUNGU FLORIAN, Recenzii, **10**, 43
LOUIS DE PABLO, Muzica spaniolă contemporană, **6**, 21
MARTINOV IVAN, Aspecte noi în muzica sovietică, 12, 23
MACHOLD ROBERT, Aspecte ale vieții muzicale în R.F.G., 12, 29
NEGULESCU CLAUDIU, RASVAN C., Interviu cu publicul despre muzica nouă, **7**, 32
NEGULESCU CL., Festivalul de folclor '68, **10**, 34
NEGULESCU CL., FIRCA GH., Maramureș, **11**, 40
PALADE CONSTANTIN, Filarmonica „Moldova" la București, **3**, 27
PANDELESCU J. V., Ansamblul Ciocîrlia, **2**, 42
PANDELESCU J. V., Secvențe ieșene, **3**, 24
PANDELESCU J. V., Constanța, **4**, 43
PANDELESCU J. V., Momente muzicale la Paris, **6**, 19
PANDELESCU J. V., Primăvara la Praga, **7**, 16
PANDELESCU J. V., Music-hall-ul, un spectacol în ascensiune, **8**, 31
PAROCESCU NICOLAE, C. Brăiloiu — opere vol. I, **8**, 39
PINTER LAJOS, Sibiu, **10**, 38
PORFETYE ANDREI, „Don Juan" în premieră la Opera Română, **1**, 24
PORFETYE ANDREI, Ciclul Bach, **3**, 22
PORFETYE ANDREI, Marea Missă în si minor, **5**, 38
P. A., O noutate în afirmarea studenților interpreți, **7**, 27
PORFETYE ANDREI, Matthäus-Passion la Sibiu, **7**, 34
PORFETYE ANDREI, Două debuturi, **8**, 33
PORFETYE ANDREI, Galați, **9**, 26
PRICOPE EUGEN, Ionel Perlea, **10**, 20
RAȚIU ADRIAN, The Music Group of London, 12, 37
RASVAN CONSTANTIN, Din țară, **1**, 33
R. C., Prezențe românești în Cuba, **1**, 35
RASVAN CONSTANTIN, Ansamblul U.G.S.R. la două decenii, **2**, 41
R. C., Grigore Ghidionescu, **4**, 47
RASVAN CONSTANTIN, „Musica Nova" în Jugoslavia, **4**, 25
RASVAN CONSTANTIN, Instantanee din Tg. Mureș, **5**, 43
R. C., Premii ale Academiei, **5**, 7
RASVAN CONSTANTIN, NEGULESCU CLAUDIU, Itinerar artistic în șase județe, **6**, 43
RASVAN CONSTANTIN, Ceata lui Pițigoi, **9**, 29
RAȚIU ILEANA, „Metodica predării muzicii", **8**, 41
SIMIONESCU MIRCEA, ȘTEFĂNESCU MIRCEA, Retrospectivă, **6**, 36
ȘTEFĂNESCU MIRCEA, Monografia filarmonicii, 12, 43
STOCKHAUSEN KARL, Despre unele probleme ale experimentului în muzică, 12, 29
TĂNĂSESCU DRAGOȘ, „Cazul" Samson Fracois, **9**, 23
URSEANU TILDE, Sărbători coregrafice budapestane, **8**, 30
VANCEA ZENO, PANDELESCU J. V., Marcel Mihalovici, **10**, 24
VICOS, Florica Florescu, **9**, 33
ZOTTOVICEANU ELENA, „Primăvara la Praga", **8**, 29

V. DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

RASVAN CONSTANTIN, NEGULESCU CLAUDIU, Noi resurse de înviorare a artei interpretului amator, **8**, 34
DERIEȚEANU GEORGE, 170 de ani în slujba muzicii **8**, 34

R. C.

CUPRINSUL

Ion D. Chirescu

Alegeri

Cuvîntarea tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU la Adunarea Generală a compozitorilor şi muzicologilor 1

Darea de seamă a Comitetului de Conducere al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România la Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor — rostită de Ion Dumitrescu (Preşedintele Uniunii compozitorilor) . 8

Hotărîrea Adunării Generale 23

Cuvîntul de închidere a lucrărilor Adunării generale, rostit de compozitorul Ion Dumitrescu . 25

DIN CUVÎNTĂRILE PARTICIPANŢILOR LA ADUNAREA GENERALĂ

Mihail Jora 27

Pompiliu Macovei 28

Sigismund Toduţă 29

Theodor Grigoriu 30

Pascal Bentoiu 31

Laurenţiu Profeta 33

Anatol Vieru 34

Tiberiu Olah 35

Wilhelm Berger 37

Ştefan Niculescu 38

Romeo Ghircoiaşiu 39

Muzica Informations 41

Din sumarele revistei Muzica pe anul 1968 . . 47

SOMMAIRE

Ion D. Chirescu

Les élections

Discours prononcé par le président Nicolae Ceauşescu à la Conférence générale des compositeurs et des musicologues 1

Compte-rendu du Comité de direction de l'Union des compositeurs de la République Socialiste de Roumanie à la Conférence générale des compositeurs et des musicologues présenté par Ion Dumitrescu (le président de l'Union des Compositeurs) 8

Les décisions de la Conférence générale . . . 23

Discours prononcé par la compositeur Ion Dumitrescu à la clôture des débats de la Conférence générale 25

INTERVENTIONS AUX DÉBATS

Mihail Jora 27

Pompiliu Macovei 28

Sigismund Toduţă 29

Theodor Grigoriu 30

Pascal Bentoiu 31

Laurenţiu Profeta 33

Anatol Vieru 34

Tiberiu Olah 35

Wilhelm Berger 37

Ştefan Niculescu 38

Romeo Ghircoiaşiu 39

Muzica Informations 41

Quelques sommaires de „Muzica" 1968 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

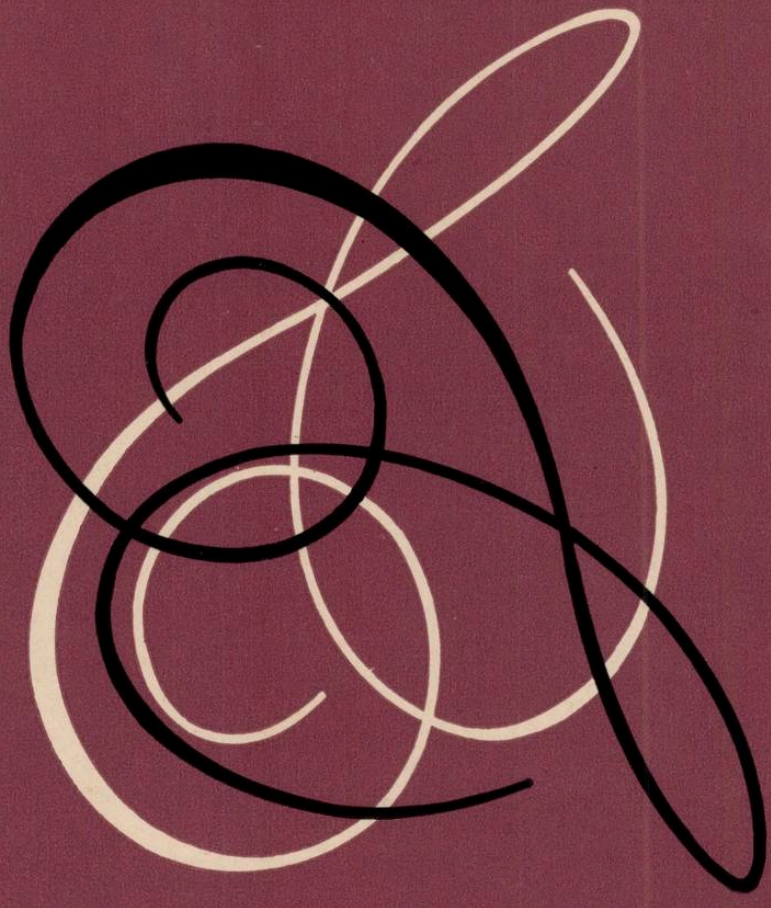
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația“ — c. 6236

64.421

LEI 7



muzica

FEBRUARIE
1969

2

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XIX Nr. 2 FEBRUARIE 1969

Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor din Republica Socialistă România

Din cuvîntul participanţilor

DUMITRU BUGHICI

Vreau să-mi exprim bucuria de a participa — alături de toţi membrii Uniunii Compozitorilor — la această Adunare generală, eveniment important în viaţa muzicală a ţării noastre.

Am ascultat cu interes raportul de activitate al Comitetului ales în 1963 şi trebuie să subliniez că rezultatele pozitive obţinute în această perioadă constituie o dovadă că Uniunea este un organism viu, puternic, că ea îşi îndeplineşte cu cinste sarcinile şi atribuţiile sale.

Cu deplină convingere îmi exprim adeziunea faţă de noul Proiect de statut şi în primul rînd pentru că el reprezintă — în totalitatea sa — un pas înainte faţă de cel votat în 1963.

Mă refer la importanţa ce se acordă Comitetului, înfiinţarea de premii anuale, regimul pensiilor etc.

Să avem însă în vedere că, oricît de judicios, de bine ar fi întocmit un statut, depinde în primul rînd de noi, cei chemaţi să-l aplicăm, pentru ca principiile sale de baza să nu rămînă simple deziderate. Cred că nu greşesc afirmînd că Adunarea generală a Compozitorilor preocupă şi interesează nu numai pe membrii ei, întrucît — prin grija şi politica înţeleaptă a Partidului şi statului nostru — problema vieţii muzicale a devenit o problemă de interes naţional.

Aş dori să fac trei propuneri pentru viitorul comitet.

1) Prima este legată de activitatea biroului de muzică simfonică şi de cameră.

Am impresia că nu toţi membrii Uniunii Compozitorilor ştiu exact ce dificilă şi complexă este munca în acest birou.

Fără a intra în amănunte, vreau să propun ca viitorul comitet să discute sub toate aspectele profilul şi rolul acestui organism, întrucît — nu de puţine ori — am fost puşi în situaţia de a consemna un eveniment muzical şi mai puţin de a ne spune părerea, de a aprecia valoarea artistică a respectivei compoziţii.

Eu cred că se poate ajunge la fixarea unui punct de vedere în privinţa modului de apreciere a unei compoziţii muzicale.

Expresia, profunzimea de gîndire, gradul de măiestrie, unitatea între concepţia teoretică şi realizarea muzicală, sînt doar cîteva elemente principale care ar putea constitui un punct de plecare.

Tov. W. Berger, într-o şedinţă de birou, propunea ca fiecare compozitor să prezinte odată cu compoziţia respectivă, în scris, o scurtă descriere care să conţină explicaţiile de formă, sugestia programatică, concepţia teoretică etc. a respectivei lucrări.

În felul acesta, fiecare compoziție ar avea un fel de „buletin de identitate" pe care comisia să-l ia în discuție odată cu audiția respectivă.

Dacă nu putem ajunge la unitatea amintită mai sus, riscăm să transformăm biroul într-o entitate strict administrativă, care între altele hotărăște dacă se dă, sau nu, bunul de difuzare.

Și cum toate lucrările pentru orchestră, și unele de cameră, primesc în mod aproape automat (sau în majoritatea cazurilor) dreptul pentru o primă interpretare în public, situația devine și mai critică.

Și așa se discută dacă mai este justificată menținerea biroului cu actualul profil.

Poate ar trebui să găsim unele forme organizatorice mai adecvate momentului actual.

Problema nu este simplă și adaog că nu realizarea referatului este esențialul, ci necesitatea unei direcționări precise, a scopului pe care îl urmărim prin funcționarea acestui birou.

Trebuie să ne ferim de a sări dintr-o extremă în cealaltă și să gîndim serios ce facem ca să nu ajungem într-un punct mort.

Vreau să precizez că propunerea mea nu urmărește să limiteze vreo direcție de dezvoltare a creației, ci să favorizeze ceea ce este cu adevărat valoros, artistic, în dauna surogatelor.

Dacă mă gîndesc mai profund la ceea ce s-a vorbit aici, am impresia că precizarea funcțiilor tuturor birourilor de secție ale Uniunii Compozitorilor se impune în mod imperios.

2) *A doua problemă este legată de situația actuală a criticii muzicale.*

Toată lumea este de acord că în acest sector lucrurile nu stau prea bine, dar nu facem mai nimic pentru a îndrepta situația creiată.

Trebuie să discutăm odată și odată cu toți factorii de răspundere, pentru a găsi modalitățile de a facilita dezvoltarea criticii muzicale la nivelul cerințelor actuale.

Și să nu discutăm numai despre necesitatea de a avea o critică muzicală principială, de înalt nivel estetic artistic, ci și de oamenii ce se ocupă de această ramură muzicologică, de problemele și frămîntările lor.

Noi avem numeroși muzicieni și să nu uităm că dispunem de un număr apreciabil de compozitori care se pricep a face critica și care, alături de colegii lor muzicologi, n-au unde scrie. Nimeni nu-i solicită. În afară de ziarul „Scînteia" care publică la ora aceasta cele mai multe articole în legătură cu viața muzicală, restul ziarelor își amintesc din cînd în cînd de necesitatea publicării unor asemenea materiale.

Dar să subliniem că simplele informații despre concerte sînt insuficiente. Ne trebuiesc articole de sinteză care să conțină concluzii bine fundamentate în legătură cu dezvoltarea creației muzicale de la noi.

3) *A treia problemă se referă la faptul că, după părerea mea, rolul nostru în privința educației maselor este astăzi mai scăzut față de anii precedenți.*

Poate mă înșel, dar gîndindu-mă la vechea formă organizatorică a Universității populare de muzică din București, unde erau înscriși peste 1 200 de cursanți, la întîlnirile ce le organizam la Uniune, în diferite uzine, instituții și unde făceam cunoscute multe dintre lucrările compozitorilor noștri, am totuși convingerea că am părăsit un drum bun. Poate că anumite deficiențe ivite atunci ar putea fi astăzi înlăturate, contribuția noastră putînd fi mai substanțială. Eu cred că merită să ne gîndim la această problemă și să venim în întîmpinarea celor ce au nevoie de muzica noastră. Este spre binele nostru.

În încheiere, îmi exprim convingerea că hotărîrile ce se vor lua de adunarea generală vor contribui la îmbunătățirea activității Uniunii Compozitorilor și respectiv la dezvoltarea multilaterală a creației și muzicologiei românești.

GHEORGHE CIOBANU

În părerile emise de către susținătorii curentelor „tradițional" și „inovator" din creația noastră contemporană, folclorul muzical este menționat adesea. În mare, față de această creație se disting două poziții: a) de acceptare și utilizare și b) de respingere mai mult sau mai puțin tacită. Prima poziție prezintă la rîndu-i două aspecte: 1) de folosire — uneori prin „citare" — a unor elemente melodice, modale, ritmice etc. aflate în practica populară, sau de creare proprie în sensul și spiritul acelor elemente: b) de „valorificare a ideilor de fond" — după cum se spune — a unor „latențe" sau „procedee milenare", cum ar fi: eterofonia, intonarea netemperată, antifonia, poliritmia etc., etc. Creatorii curentului tradițional apelează la folclor, sau se inspiră din acesta, în convingerea că în acest fel se ancorează mai puternic în solul și spiritualitatea românească; creatorii „novatori" caută în folclor — după cum afirma de curînd Zeno Vancea — „justificări" pentru alea-

torism, atematism, modalități de organizare a structurilor etc. Unii creatori folosesc „tronsoane modale" luate — după cum se afirmă — tot din folclorul românesc.

Ca unul ce zăbovesc de peste 32 de ani în domeniul folclorului, timp în care am căutat permanent să ajung la cunoașterea științifică a acestei arte, fie-mi îngăduit să vă prezint cîteva concluzii la care am ajuns. Găsesc necesar acest lucru, pe de o parte, pentru că sînt puse în discuție probleme teoretice fundamentale, care privesc folclorul, iar pe de altă parte pentru că — după cîte mi se pare — pe undeva se forțează lucrurile, dîndu-se interpretări necorespunzătoare din punct de vedere științific.

În lingvistică se vorbește de un sistem fonetic general, și de sisteme fonetice proprii fiecărei limbi în parte. Același lucru se întîmplă în muzicologie : există un sistem tonal general dar există și sisteme tonale proprii folclorului fiecărui popor și fiecărei culturi muzicale. Sistemul tonal al folclorului românesc este, în linii mari, același cu cel al mai tuturor popoarelor de pe glob. Exemplele de scări muzicale identice la numeroase popoare, prezentate în studiile lor de Const. Brăiloiu, Walter Wiora, Lajos Pardos etc. mi se par concludente în această privință. La definirea sistemului tonal propriu muzicii unui popor participă însă nu numai scările muzicale prepentatonice, pentatonice, nepentatonice etc., care pot fi aceleași la un număr nebănuit de mare de popoare, ci și frecvența anumitor intervale și, mai ales, modul de organizare structurală a scărilor. Folosirea unei simple scări, dezbărată de modul propriu unui popor de organizare structurală, ne poate duce la fel de bine la folclorul tribului Weda din Ceylon, la cel din Islanda, din Țara de Foc, la cîntarea gregoriană etc. Mai mult decît atît. La popoare vecine — la români și la popoarele sud-dunărene, de pildă — se pot întîlni absolut aceleași structuri tonale, fără să se confunde totuși creațiile acestora. Pentru ce ? Pentru că pentru muzica unui anumit popor contează, pe lîngă structura tonală, dimensiunea frazelor muzicale și felul cum sînt îmbinate, țesute între ele sunetele scării muzicale folosite. Psihologii noștri susțin, pe baza cercetărilor întreprinse cu aparatură ultramodernă, că, „în muzică" cunoașterea elementelor (sunete, intervale, etc.) este subordonată celei a ansamblurilor, deci a organizării și combinării, țeserii sunetelor muzicale. Dacă este așa, înseamnă că simplele „tronsoane modale" alcătuiesc doar un material brut, nefasonat, deci nu pot fi considerate românești.

Ceea ce am spus pentru sistemul tonal este perfect valabil și pentru ritm. Cu alte cuvinte, toate sistemele ritmice de care se vorbește în etnomuzicologia românească : giusto silabic, divizionar etc. sînt la fel de răspîndite pe suprafața pămîntului ca și sistemele muzicale, și că amprenta românească și-o primesc de la modul de organizare a duratelor ce intră în joc ; iar acest mod de organizare structurală este trasat de limbă prin intermediul sistemului de versificație. Nu există prin urmare ritm românesc *în afara* modului românesc *de organizare, ci doar* ritm în general.

În sfîrșit, m-aș referi în continuare la aleatorismul din practica populară : intonații netemperate, fluctuații ritmice, improvizație în creație și interpretare etc. Toate acestea sînt realități dar — subliniez acest lucru — se întîlnesc nu numai în practica poporului nostru, ci și în cea a tuturor celorlalte popoare. De altfel, să ne reamintim că sistemul temperat s-a impus doar de la Bach, că măsura — și odată cu ea mișcarea obligatoriu regulată, întîlnită mai ales în practica muzicală din școli — a apărut odată cu execuția polifonică, și că improvizația nu a fost străină nici practicii muzicienilor culți pînă către secolul al XIX-lea ; că deci maniera improvizatorică de a creia și a interpreta muzica a fost comună, pînă nu de mult, atît creației populare cît și celei culte. În afară de aceasta, să nu pierdem din vedere că folclorul muzical este „fapt social", așa cum însuși sunetul muzical este sunet social, *selectat de colectivitatea umană, nu sunet fizic ; că societatea a prescris, prin practica de zi cu zi, limitele unei zone în care se vor mișca — fără să deranjeze, să nu mai fie recunoscute — atît înălțimile cît și duratele sunetelor. În creația și interpretarea individuală, această zonă este mai largă, mai ales în ce privește duratele și crearea formei arhitectonice, dar și aici există limite, de îndată ce le putem întîlni la mai mulți interpreți — creatori din aceeași zonă. Să nu uităm apoi că în folclor se pornește totdeauna cel puțin de la elemente fixate în practica socială, dacă nu chiar de la o melodie care trăiește în conștiința colectivității.*

Mi se pare că tot ce am spus pînă aici ține cu adevărat de esența folclorului. Am în vedere, bineînțeles, folclorul românesc, nicidecum folclorul în general. Nu este posibil și nici n-ar fi bine ca un compozitor din zilele noastre să se adreseze unor maniere și procedee întîlnite în folclor în general, cu atît mai mult cu cît aceste elemente au fost practicate — după cum am menționat — și de muzicienii culți. Cred însă că atunci cînd intenționăm să ne adresăm folclorului românesc, trebuie să preluăm sau să ne inspirăm de la ceea ce este specific poporului nostru, *nu din „latențele ancestrale" care aparțin tuturor și nimănui.*

După părerea mea, folclorul românesc mai poate oferi creatorilor culți încă multe elemente, în primul rînd sisteme muzicale, proporții tonale și ritmice, poliritmii, polimodalități etc. care sînt prezente în această creație, dar ignorate. Toate acestea așteaptă să fie valorificate, dar nu în generalitatea lor, ci în ceea ce au specific românesc. Ar fi, pare-mi-se, mijlocul cel mai sigur de a participa ca români la progresul general al muzicii universale. Incontestabil că se poate și altfel, dar poate ar fi mai bine și mai sigur astfel.

LIVIU COMES

Dezvoltarea impetuoasă a artei muzicale contemporane pune învățămîntul și educația muzicală în fața unor probleme deosebit de serioase și de importante, care trebuie să stea în centrul preocupărilor compozitorilor noștri.

În general se vorbește mult despre educarea publicului preconizîndu-se diferite soluții. Cred însă că receptivitatea față de muzica contemporană nu trebuie bazată exclusiv pe cultura de specialitate a auditorului care, inevitabil, la un simplu consumator de muzică va fi întotdeauna limitată. Rezolvarea problemei constă mai degrabă în transformarea gustului și mentalității publicului, în sensul de a căuta la concerte nu numai lucrări deja auzite ci și ceva nou. Acest rezultat se poate obține printr-o bună politică de repertoriu, prin lucrări contemporane de mare expresivitate, prezentate la un înalt nivel de interpretare care să trezească interesul publicului pentru o astfel de muzică. Aici ajungem la o problemă despre care de obicei se vorbește mai puțin și anume : educația interpreților în spiritul muzicii contemporane.

Complexitatea acestei muzici, caracterul ei concentrat, aforistic, cu multe subtilități, fac ca interpretarea ei să fie cît se poate de prețioasă, dar în același timp hotărîtoare pentru înțelegerea ei de către public. Propagarea muzicii contemporane din pură obligație și fără convingere, nu-i face un bun serviciu. Avem nevoie de interpreți care să înțeleagă această muzică și s-o interpreteze cu competență și dragoste. Pentru aceasta este necesară o mai puternică ancorare a învățămîntului nostru muzical în contemporaneitate, nu numai în ceea ce privește disciplinele teoretice, ci și repertoriul, care de obicei se limitează la epoca clasică și romantică. Chiar și exercițiile și studiile tehnice sînt concepute în stiluri de mult depășite și nu îndreaptă de loc privirea viitorului interpret spre muzica contemporană. Sub acest aspect literatura didactică-instrumentală are serioase goluri pe care compozitorii noștri sînt chemați să le umple.

De altfel, problema contemporaneizării învățămîntului muzical, problemă complexă asupra căreia nu este momentul să mă opresc aici, trebuie să stea în centrul atenției compozitorilor noștri.

Rezolvarea ei ar putea asigura în rîndul oamenilor de specialitate o înțelegere și o interpretare competentă a noilor creații muzicale. Odată acest punct cîștigat, va urma în mod firesc și formarea și dezvoltarea gustului publicului pentru muzica contemporană.

Aici ajungem la o altă problemă de extremă importanță. Pentru a putea educa publicul în spiritul muzicii contemporane trebuie să avem pe cine educa, adică să avem un auditor interesat și receptiv față de muzică în general. Formarea acestui auditor face parte din marea și complexa problemă a educației muzicale a copiilor și tineretului nostru. În acest domeniu, noi am moștenit un frumos exemplu al înaintașilor noștri pe care avem obligația de a-l continua la nivelul condițiilor și cerințelor de azi. Trebuie să recunoaștem însă că învățămîntul nostru de cultură generală astăzi este încă departe de a asigura minimul de inițiere muzicală necesar pentru ca tineretul nostru să cîștige sensibilitate și interes pentru a-și forma ulterior o cultură muzicală și a nu rămîne străin de cuceririle și realizările spiritului uman din domeniul acestei arte.

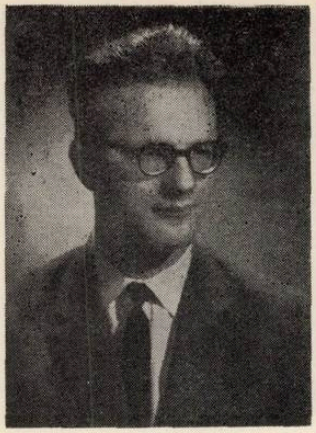
În această direcție mai avem încă multe de făcut, de la afilierea la Societatea Internațională de Educație muzicală, organizarea unor simpozioane și consfătuiri republicane pe astfel de probleme, apariția unei reviste de Pedagogie și Educație muzicală la noi în țară, formarea cadrelor de educatori muzicali, și pînă la înființarea în sînul Ministerului Învățămîntului a unui organism care să dirijeze toate problemele de învățămînt și educație muzicală.

Și mai ales să scriem multă muzică pentru copii și tineret.

Multă și mai ales cît mai bună.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

O lucrare muzicală la fel ca și un compozitor, oricît de interesant ar fi, intră în conștiința publicului prin intermediul anumitor pîrghii, al căror sens este finalizarea artistică, adică interpretarea artistică sau științifică. Una din aceste pîrghii este fără îndoială și activitatea muzicologică, activitate care în ultima perioadă și-a sporit prestigiul, reușind să se impună în viața muzicală datorită condițiilor favorabile create de statul nostru, de partid.



Indiscutabil, activitatea muzicologică a devenit destul de complexă şi se mîndreşte cu o serie de realizări consemnate în bună măsură, în raportul Comitetului. S-a subliniat, pe bună dreptate, că cele două domenii mai viguros afirmate în muzicologie sînt : istoria şi folcloristica. Acest fapt apare pe deplin justificat, întrucît datoria muzicologilor români este, în primul rînd să se ocupe de muzica patriei lor, de muzica compozitorilor precursori şi contemporani.

Evident, activitatea muzicologică are astăzi o importanţă decisivă în lansarea şi statornicirea unor valori, personalităţi, în definirea rolului jucat în propulsarea unor discuţii şi stiluri nu numai pe plan intern, ci şi pe plan internaţional. Cu cît cercetarea muzicologică se dovedeşte mai profundă, multilaterală şi complexă pe acelaş perimetru cu atît se impune mai mult concomitent cu opera analizată, ca disciplină de sine stătătoare cu reale potenţiale artistice şi ştiinţifice.

Cu toate că au existat susţinute eforturi pentru cunoaşterea peste hotare a muzicii noastre, nu avem prea multe probe cu care să ne putem lăuda, mai ales să putem convinge. Nu este un secret că în numeroase publicaţii de peste hotare, în enciclopedii sîntem slab reprezentaţi, fapt pentru care se creiază falsa impresie că nu dispunem de valori, de un trecut muzical de prestigiu. Datoria primordială a viitorului birou de muzicologie este să analizeze cît mai temeinic acest sector şi să găsească căile practice pentru împlinirea acestui obiectiv înlăturînd cauzele care mai frînează realizarea prezenţei noastre muzicologice în revistele şi lucrările de specialitate din străinătate.

Nutresc convingerea că în momentul de faţă sîntem capabili să înregistrăm un salt superior în munca noastră de cercetare, ţinînd seama de următoarele aspecte.

Cred că trebuie să fie clar pentru toţi muzicologii că nu atît descrierea, uneori exhaustivă a unor accesorii, a unor date auxiliare este determinantă în cercetare ci, în primul rînd, analizarea partiturii, descifrarea elementelor de vibraţie umană şi artistică. De măsura în care muzicologul reuşeşte să se identifice cu muzica analizată, să o înţeleagă în întreaga complexitate istorică în care apare şi totodată de măsura în care are talentul să transmită vibraţie cititorului prin rîndurile aşternute pe hîrtie, depinde eficienţa activităţii sale, a noastră, a tuturora.

Se simte nevoia unei mai conştiente susţineri a creaţiei. Să dăm dovadă de un patriotism mai accentuat atunci cînd ne aplecăm asupra lucrărilor unor creatori din trecut. Nu putem rămîne indiferenţi văzînd că mulţi compozitori care trăiau în urmă cu cîteva decenii, ca bunăoară Al. Zirra, să fie astăzi aproape necunoscut, mai concret, prezent în viaţa muzicală numai prin creaţia de operă atunci cînd acesta a scris trei simfonii, şase poeme simfonice, uverturi. De asemenea, se impune să fim mai atenţi cu reluările unor creaţii ale acestor compozitori. Să nu mai stăm pasivi, ca atunci cînd s-a executat Oratoriul de Crăciun de Paul Constantinescu. Pe marginea acestui important eveniment muzical nu a apărut aproape nici un articol. Se cer întreprinse eforturi pe linia tipăririi unor lucrări scrise în urmă cu decenii, pentru editarea unor discuri (eventual antologia muzicii româneşti). Să nu fim egoişti atunci cînd întocmim planurile editoriale, programele de concert etc., să ne gîndim în permanenţă la acei care au fondat şi reprezentat acest edificiu pe care noi îl continuăm, pentru că o reală componistică înfloritoare ca cea a muzicii noastre de astăzi nu poate fi concepută fără o temelie istorică, fără un trecut. Deci acest trecut se cere susţinut în permanenţă şi demonstrat cu multă căldură.

Dispunem în momentul de faţă de suficiente documente care ne vor permite în viitorii ani să afirmăm vechimea muzicii pe teritoriul ţării noastre care nu va mai putea fi datată odată cu începutul secolului al XIX-lea. Pînă în prezent noi nu am ştiut în măsură suficientă să ne preţuim comorile muzicale pe care le posedăm. Mă gîndesc la manuscrisele bizantine care zac neinventariate şi netranscrise, la manuscrisele de muzică vocal-instrumentală păstrată în oraşele transilvănene (ca arhivele din Sibiu) aparţinînd unor muzicieni din secolele XU—XUII, care nu au fost încă valorificate de către noi, dar sînt sigur că dacă ar fi cunoscute inclusiv în străinătate, am avea numai de cîştigat. Anumite trăsături stilistice ale creaţiei compozitorilor transilvăneni sînt extrem de interesante. În structura fugilor lui Daniel Croner se prefigurează atribute stilistice specifice muzicii lui J. S. Bach.

Pentru ca cercetarea tematică, istorică şi preclasică să devină o realitate ştiinţifică, prezentă în viaţa noastră culturală, se cere depăşită faza actuală în care ne mulţumim cu emiterea unei aserţiuni. Se cer organizate discuţii, exprimate păreri în legătură cu o anumită problemă. Să nu

ne lăsăm amăgiți de faptul că un singur muzicolog scrie despre o lucrare, o problemă, și să admitem că tot ce se scrie este într-adevăr numai așa fiind considerată un adevăr sacrosant. Să obținem o diversitate în opiniile noastre, în legătură chiar cu același fenomen istoric sau folcloric. Sînt de acord în privința ideii exprimată în raport că există toate premizele create pentru a trece la saltul decisiv, la realizarea opusului fundamental al activității istoriografice muzicale — Tratatul de istorie al muzicii românești.

S-au formulat o serie de păreri în legătură cu critica muzicală. Recunosc că biroul de muzicologie nu a reușit să țină în mînă acest sector. Trebuie să constat însă că în momentul de față nu există acele condiții favorabile necesare unei schimbări radicale în acest sector. Cauzele sînt multiple.

În primul rînd nu s-a încetățenit acel climat de discuții creatoare, eficiente, temeinice. Dacă cineva îndrăznește să formuleze o apreciere critică la adresa unei compoziții se reacționează imediat, se primesc telefoane, se lansează injurii, ne supărăm... Aceeași metodă o dețin și interpreții. În aceste condiții cu greu se poate stimula atitudinea principială, poziția fermă.

Cu greu se poate concepe o activitate critică atîta vreme cît presa nu o susține. În trecut, și nu numai la noi, ci și în alte metropole, un critic marcant a devenit acela care a avut norocul să fie susținut de un anumit cotidian, o anumită revistă culturală, încredințîndu-i-se mandat permanent, neavînd de suferit dacă redactorul șef primea telefoane influente... Cred că, beneficiind de sprijinul C.S.C.A., vom putea avea o discuție cu redactorii, cu cei care răspund de rubricile culturale. Este de așteptat ca noua revistă preconizată, „Spectator", să aducă un reviriment în acest domeniu.

Doresc să închei cuvîntarea mea, exprimîndu-mi satisfacția pentru faptul că luările de cuvînt anterioare, discuțiile de la această importantă tribună, s-au distins printr-o înaltă ținută intelectuală și că s-a depășit — cu unele excepții — stadiul cînd se profesau invective, alterîndu-se atmosfera dintre noi.

Uniunea compozitorilor își are rațiunea de a fi prin coexistența tuturor creatorilor, prin efortul colectiv depus de fiecare în parte pentru ca activitatea de creație să se desfășoare normal, în condiții optime. Din discuțiile purtate aici, reținem dorința unanimă de a contribui la mersul ascendent al muzicii românești. Principialitatea cu care au fost dezbătute aspectele arătate ale muncii noastre de creație mă îndreptățește să privesc cu optimism eficiența activității colective din Uniune, faptul că toți membrii săi vor munci mai mult în Uniunea care ne susține și care la rîndul ei trebuie susținută.

DUMITRU EREMIA

Subsecția de fanfară, îndrumată de Conducerea Uniunii Compozitorilor, a desfășurat în perioada care a trecut de la Conferința pe țară a Compozitorilor și Muzicologilor din 1963, o vie activitate, ceea ce a făcut să crească în mod sensibil eficiența formațiilor de fanfară și creația destinată genului.

Spre deosebire de trecut, cînd fanfara era privită prin prisma unei delectări de promenadă, ca un factor complimentar al unei odihne de vacanță, astăzi i se atribuie un rol educativ a cărui eficiență se face din ce în ce mai mult simțită.

De aceea, grija de a promova un repertoriu care să cuprindă într-o cît mai mare măsură cerințele actualului stadiu de dezvoltare a creației artistice, de a-l prezenta, sub raport interpretativ, în condiții de cît mai îngrijit finisaj, precum și de a extinde aria genurilor și stilurilor în măsura în care acestea se dovedesc apte de a contribui la o îmbogățire a tradiției, a preocupat în mod permanent activitatea Biroului Subsecției de Fanfară.

Creația de fanfară a cunoscut o afluență, înregistrîndu-se totodată și o serie de frumoase succese.

Repertoriul s-a îmbogățit cu lucrări originale și orchestrații reușite de diferite forme și genuri: marșuri, prelucrări de cîntece și jocuri populare, suite, potpuriuri, fantezii, divertismente, rapsodii, uverturi, poeme simfonice.

Biroul s-a ocupat în mod deosebit de creșterea nivelului profesional al creatorilor genului, determinîndu-i să militeze permanent pentru creșterea exigenței artistice, calitatea melodiei, adoptarea unui limbaj evoluat, adecvat structurii fanfarei, valorificarea în spirit nou a melosului autohton, realizarea unor frumoase colorituri orchestrale.

Pentru îmbogățirea și lărgirea repertoriului de fanfară, ne-am preocupat cu atenție și de

problema orchestrațiilor, a transcripției pieselor de la orchestră pentru fanfară.

În această activitate s-a făcut simțită permanenta străduință de a reda muzica în autenticitatea ei stilistică, dorința de a nu altera nimic din structura internă a muzicii, ci din contră de a mai contribui, dacă se poate, cu un plus de culoare și expresie la împlinirea ei.

Menționez că am transcris la fanfară lucrări din genul muzicii simfonice, muzicii de masă și ușoare, operă și operetă, popularizînd în felul acesta, prin intermediul fanfarelor, lucrări de diverse genuri și diferiți compozitori care în mod obișnuit nu scriu direct pentru formația de fanfară.

În atenția noastră a fost și activitatea pentru valorificarea creației înaintașilor prin selectarea și îmbunătățirea unor lucrări în vederea popularizării și difuzării lor.

În ceea ce privește munca de îndrumare, biroul a invitat la unele din ședințele de lucru, pe cei care scriu în mod curent pentru fanfare și care în prezent nu sînt membri ai Uniunii Compozitorilor, purtînd cu ei o largă discuție de orientare asupra nivelului scrierii contemporane de fanfară.

Subliniem că un aport deosebit în dezvoltarea muncii Biroului îl aduce muzica reprezentativă a armatei, cu concursul căreia se exemplifică la un nivel corespunzător creația actuală de fanfară. Această formație simfonică, prin concerte și imprimări pentru emisiunile Radio, desfășoară o rodnică activitate în promovarea creației compozitorilor, atît a celor specializați în muzica de gen, cît și a celor ale căror lucrări au fost transcrise pentru fanfară.

De asemenea, o contribuție eficientă în promovarea și popularizarea creației românești o aduc muzicile militare prin programele prezentate în cadrul cluburilor, caselor armatei, căminelor culturale și mai ales în parcurile orașelor și în stațiunile balneo-climaterice, unde desfășoară timp de 2—3 luni, în sezonul de vară, o adevărată stagiune de concerte. (Ex. București, Iași, Sibiu, Vatra-Dornei, Slănic Moldova, Călimănești, T.-Severin).

Activitatea concertistică susținută în ultimii ani de fanfarele militare a trezit largi ecouri, punînd din nou în actualitate o formă de manifestare artistică de îndelungată tradiție în țara noastră: concertul de promenadă, prin care se popularizează în rîndurile publicului larg, numeroase lucrări din creația actuală. Ne îngrijim ca programele acestor concerte să fie cît mai reprezentative, cu muzică de diferite genuri și forme, să cuprindă piese contemporane românești, atît de largă accesibilitate, cît și de factură simfonică.

Ținem să ne exprimăm satisfacția că inițiativele Biroului de a se include în planul editorial al Editurii Muzicale și lucrări de fanfară, precum și de a se forma o comisie mixtă, alcătuită din reprezentanți ai Uniunii Compozitorilor, Radioteleviziunii și Inspectoratului general al muzicilor militare, cu scopul de a selecționa repertoriul de fanfară ce se transmite la Radio, au fost sprijinite cu căldură de Conducerea Uniunii Compozitorilor.

Evident, domeniul creației muzicii de fanfară dispune încă de mari posibilități de ridicare a măiestriei, de îmbogățire a limbajului prin cultivarea în spirit modern a unor forme specifice consacrate, cum sînt: potpuriul, suita, rapsodia, fantezia și altele. De aceea ne vom strădui să găsim forme și mai eficiente de lucru, menite să ducă la dezvoltarea muzicii de fanfară — gen cu veche rezonanță în cultura muzicală a poporului nostru.

În acest scop, vom căuta să intensificăm legăturile cu Radiodifuziunea pentru o mai bună programare și acordarea unui spațiu mai mare emisiunilor de fanfară, cu Electrecordul, pentru a populariza lucrările valoroase prin intermediul discului și cu resorturile respective din cadrul Uniunii Generale a Sindicatelor din România și Casei Centrale a Creației Populare, pentru a stimula activitatea fanfarelor de amatori.

Am dori, de asemenea, ca forurile competente să se preocupe de reînvierea unei vechi tradiții, aceea a existenței fanfarelor proprii în școli.

Este o tradiție care trebuie păstrată: fanfara școlară, avînd un rol însemnat în atragerea tineretului către practica muzicală, prin deprinderea de a cînta la diferite instrumente și prin însușirea unui repertoriu cu conținut educativ, mobilizator, patriotic.

La fel și în școlile populare de artă, credem că ar fi util să fie atrase elemente pentru a fi instruite în vederea participării lor ca executanți, instructori sau dirijori ai fanfarelor de amatori.

În activitatea cultural-educativă din armată se acordă o atenție deosebită cîntecului patriotic și ostășesc.

Prelucrînd și dezvoltînd tradițiile valoroase ale cîntecului patriotic, virtuozitățile melosului popular, dinamismul și profunzimea cîntecelor muncitorești revoluționare, inspirîndu-se din clocotul luptei pentru desăvîrșirea construcției socialismului, compozitorii noștri au creat numeroase lucrări corale, cîntece de masă și marșuri din care o bună parte a intrat și în repertoriul ostășesc.

În vederea îmbogățirii și împrospătării permanente a repertoriului de cîntece pentru ostași, funcționează în cadrul Ministerului Forțelor Armate, o comisie literar-muzicală, care îndrumează activitatea de creație. În acest sens, s-a pus accentul pe cîntecul de marș, pe cîntece care reflectă aspecte ale vieții ostășești din diferite arme, ca: infanteriști, marinari, tanchiști, aviatori, grăniceri etc.

Ținem să subliniem însă că atît în problema creației, cît și a popularizării cîntecului patriotic și ostășesc, este loc pentru îmbunătățire.

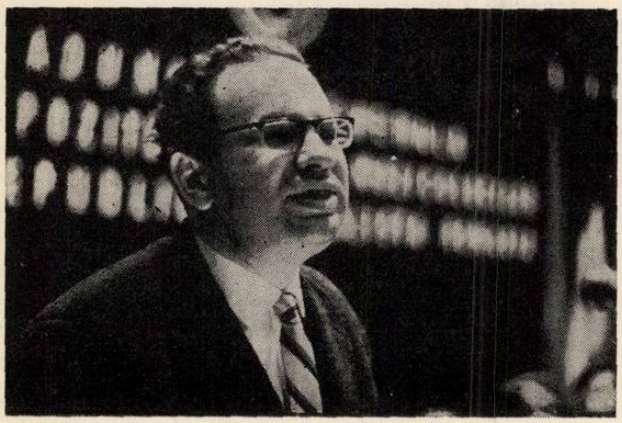
Este necesar ca tematica acestor cîntece să fie lărgită, să se creeze cîntece și în genul muzicii ușoare, de inspirație folclorică, lirice, care să fie

folosite în programele formațiilor și brigăzilor artistice ostășești.

Ținînd seama de dezvoltarea gustului muzical al maselor de militari, de creșterea mișcării artistice de amatori, de sporirea exigențelor, solicităm compozitorii să acorde mai mult interes față de acest gen, să scrie cîntece inspirate care să intre în patrimoniul spiritual al armatei noastre, să entuziasmeze și să înflăcăreze masele de militari în pregătirea pentru apărarea patriei noastre dragi.

De asemenea, pentru o eficientă popularizare, socotim că ar fi indicat ca în manualele școlare, în diferitele culegeri și colecții, în programele de Radio și Televiziune și pe discuri să se acorde locul cuvenit cîntecului patriotic și ostășesc.

Sîntem încredințați că genul muzicii de fanfară, care dispune încă de multe posibilități de ridicarea măiestriei și de îmbogățirea mijloacelor de expresie, va înregistra noi succese.



ALFRED HOFFMAN

Din cuprinzătorul raport al conducerii Uniunii, din unele luări de cuvînt, din discuțiile purtate în presă în întîmpinarea Adunării noastre generale, s-a desprins ca o necesitate stringentă și urgentă, ridicarea pe un plan superior a activității criticii muzicale. Sîntem într-adevăr, într-o etapă cînd stabilirea de criterii și eșalonarea valorilor se impune, cu atît mai mult cu cît creația muzicală românească se dezvoltă atît de bogat și de multilateral.

A devenit un fel de leit-motiv afirmația că, în timp ce muzicologia propășește, critica este palidă și bate pasul pe loc. Alături de unii dintre colegii mei care se afirmă atît în calitate de muzicologi cît și de critici, vă pot spune cu toată siguranța că activitatea muzicologică și de cercetare are create în momentul de față premize mult mai favorabile decît cea de critică muzicală. Subliniez că noțiunile sînt complementare dar nu se confundă și nu se înlocuiesc. Acest decalaj explică în bună parte și diferența de calitate ce rezultă.

Să vedem ce se întîmplă la concerte. La serile de muzică contemporană românească vor veni în primul rînd colegii, profesioniștii. Ei vor apare să te salute în pauză sau la sfîrșitul programului, sau chiar să te îmbrățișeze, dacă îți sînt prieteni, sincer încîntați că au ascultat muzica cuiva care le este drag, după care, avînd grijă ca pe figura lor să nu transpară nimic compromițător, se vor duce acasă și, admițînd că nu vor bîrfi, vor trage singuri, în intimitatea absolută a camerei lor de lucru și de meditație, concluziile necesare. Este bine și comod pentru ei, dar nu pentru tine, compozitorul în cauză, care ai dori să schimbi cu cineva o părere sinceră, să-ți spună cineva, cu o bună credință pe care să n-o poți pune la îndoială, dacă lucrarea ta i-a plăcut, l-a interesat, l-a intrigat, sau l-a indignat — și de ce? Acest lucru, strict necesar, nu se întîmplă în covîrșitoarea majoritate a cazurilor. În comisii, se pare, compozitorii sînt poftiți afară atunci cînd se discută lucrarea lor, după care sînt puși în fața unei sumare rezoluții aprobative sau negative. Cenaclurile sînt, să fim sinceri, mai mult audiții informative. Nu ne dăm seama că, pe nesimțite, a dispărut climatul critic fără de care multele și adesea valoroasele lucrări nou create se scaldă și — dacă nu facem nimic — vor continua să se scalde într-o neplăcută apă stătută. În jurul lor nu se crează fertile curente de opinie, publicul muzical nu ajunge să se intereseze cu adevărat de soarta lor — și atunci problemele de difuzare, care preocupă pe toți compozitorii, se pun la urma urmei aproape în van. Difuzare cui? Editorilor, festivalurilor internaționale, juriilor de concursuri? Este mult prea puțin. Aceste lucrări trebuie să intre în circuitul social. De aceea, este timpul ca înșiși compozitorii să-și dea seama că discutarea, fie și cu pasionate luări de poziție pro și contra, a creațiilor lor, este cu mult preferabilă lîncezelii în care nu se întîmplă nimic sau se înregistrează lucrurile cu un vag ton admirativ. Să ne obișnuim, sau să ne reobișnuim cu ideea că exprimarea unei poziții competente și deschise față de propria noastră muzică este un act de prietenie, de sprijin, chiar dacă include și nuanțe mai puțin încîntătoare. Desigur că un asemenea schimb sincer de idei, ale cărui premise sînt definite de paragraful al IU-lea al statutului ce ni se propune, presupune o calitate ce a devenit, se pare, mult prea rară printre noi. Aceea a respectului reciproc, a posibilității de a lua cu seriozitate în considerare și o poziție creatoare sensibil diferită de cea a fiecăruia dintre noi. Ar fi foarte bine să ne emitem părerile cu pregnanță și curaj, dar avînd în același timp în vedere că nu sîntem, poate, singurii descoperitori ai pietrei filozofale; să ajungem să ne facă plăcere cînd auzim expuse, la un anu-

mit nivel etic şi profesional, opinii diferite sau chiar opuse celor ale noastre. Să încercăm să descoperim — sau să redescoperim — noblețea unor asemenea confruntări elevate din care creația muzicală românească, în ansamblul şi în detaliile ei semnificative, se va afla în profit sensibil şi rapid.

Prin filtrul critic al actualității ar trebui trecute toate lucrările ce ni se înfățişează; cele vechi, dintre care unele ne vor apărea fără îndoială într-o altă lumină neaşteptată, dată fiind experiența acumulată între timp — şi cele noi. Iar pentru a putea discuta în cunoştință de cauză, este absolut necesar, după părerea mea, să se creeze acele împrejurări cît mai favorabile, în care reprezentanții permanenți ai generației vîrstnice, medii, tinere şi foarte tinere să ne expună principiile lor creatoare, în substanța lor înalt estetică, ca şi în concretizarea lor foarte particulară. Cred că în cenacluri sau chiar în audiții publice, ar stîrni un mare interes acele seri în care, succesiv, Mihail Jora să-şi spună gîndurile despre lied şi balet, — domenii în care a creat modele ale genului — în care Sigismund Toduță să analizeze o anumită fază din dezvoltarea simfoniei româneşti, în care Tiberiu Olah să ne spună cum a conceput ciclul Brâncuşi, în care Alexandru Hrisanide să-şi expună părerile asupra contribuției creatoare a interpretului în muzica contemporană de pian şi să analizeze acea mult discutată „preparare" a pianului, în care Mihai Moldovan să ne spună cum a conceput corespondențele muzicale ale „Uitraliilor" ş.a.m.d. Sînt convins că asemenea manifestări vor înlătura sau vor atenua extremismele, acrelile, pumnii şi ghionții administrați mai mult sau mai puțin pe înfundate etc. Se va înțelege, probabil, mai concret, că evoluția muzicii, a stilurilor, a mijloacelor de expresie este o lege universală, a cărei manifestare colorată şi diferențiată în muzica noastră nu poate decît să ne bucure. Iar din aceste întîlniri, climatul critic, sever, riguros, obiectiv, va avea de cîştigat. Se va alcătui o nouă sită care să deosebească cu mai multă siguranță decît pînă acum ce înseamnă valoarea vie a tradiției, spre deosebire de ce înseamnă încremenire vetustă; ne vom obişnui de asemenea mai bine să distingem noile produse autentice de cele doar confecționate, operele de artă de simplele exerciții. Şi cu această ocazie, se va stabili, între compozitori şi critici, şi o comunicare a considerației reciproce şi a bunei credințe; pentru că, să nu ne ascundem, în momentul de față, noi, criticii sîntem priviți din înălțime şi peste umăr. Este o atitudine care se cere fundamental schimbată — pentru ca critica să „dobîndească imbold şi entuziasm" să devină o adevărată critică.

Mă simt dator să fac un apel aproape patetic ca în cadrul Uniunii noastre să se acorde o însemnătate nouă şi specială compartimentului criticii muzicale, să se vorbească de compozitori, muzicologi şi critici. Să se inițieze premii nu numai pentru compoziție şi muzicologie, dar şi pentru critică. Să se stimuleze curajul şi opinia deschisă, să se ridiculizeze camuflarea opiniei sub descriptivism, să se arate clar că nu se poate face carieră lăudînd uniform pe toată lumea. Să se studieze şi să se caute remedii pentru acel flagel care este comoditatea şi prudența exagerată a unor redacții în problemele de critică muzicală. Să se lupte pentru scoaterea criticii muzicale din situația de „cenuşăreasă" a spațiului grafic, să se explice cît mai larg adevărul că discutarea fundamentată a problemelor muzicale include o specificitate aparte, care se cuvine respectată. Să nu uităm că pentru mulți redactori exprimările literare sau plastice sînt mult mai evidente pentru că le citesc şi le văd, în timp ce limbajul muzicii li se pare mai abscons, mai abstract şi deci mai suspect. Să luptăm împreună pentru a desrădăcina această prejudecată, precum şi ideia că în materie de creație muzicală se pot exprima opinii critice, dar... mai încet. Să luptăm nu pentru aplatizarea ci pentru ascuțirea personalității în critica muzicală.

Cred că Uniunea Compozitorilor ar trebui să găsească forme noi de stimulare a criticilor, atît a celor cu activitate îndelungată, cît şi a celor tineri, care au dovedit calități, chiar dacă nu sînt încă membri ai Uniunii. De altfel, cei mai buni dintre ei ar trebui să devină cît mai neîntîrziat membri. Mai mult, ar trebui să se promoveze o nouă atitudine, de respectare a demnității criticului; să dorim ca critica muzicală să devină o forță de lămurire şi antrenare a publicului spre înțelegerea adevărurilor muzicii, de selectare şi triere a noilor creații. Să primim, în toate împrejurările, alături de noi compozitorii, şi pe critici, privindu-i ca pe colegi egali în drepturi, nu ca pe tolerați, de silă, de milă. Să încetăm a mai presupune că numai compozitorii au probleme de creație şi difuzare, iar criticii nu. Fapt este că există oameni talentați care au ceva de spus dar care nu au unde scrie.

Constituirea criticii noastre ca o prezență activă la manifestările de primordială însemnătate ale muzicii româneşti în țară şi peste hotare, asemenea criticii literare, plastice, cinematografice, trebuie să devină o preocupare sistematică a organelor specializate ale Uniunii Compozitorilor. Să ne convingem că absența criticii româneşti la festivaluri şi confruntări internaționale este şi ea profund dăunătoare prestigiului artei noastre.

Încheind, vă rog să-mi dați voie să fac o confesiune: nu sînt numai critic, ci şi muzicolog, deci mă situez şi între acele făpturi ceva mai bine considerate în cadrul Uniunii noastre. Am scris o carte, lucrez alături de alți colegi la o mare monografie Enescu pe cale de încheiere, mă pasionează domeniul interpretării compa-

rate, îmi place să ţin conferinţe. Am avut însă un ataşament încăpăţînat pentru mai ponosita vocaţie de critic. Să facem aşa ca cei care i s-au dedicat cu consecvenţă să nu obosească, îndreptîndu-se spre limanuri mai liniştite, iar cei tineri care se pregătesc să o îmbrăţişeze să nu fie descurajaţi înainte de vreme. Dar, pentru că principiul critic este aşezat la temelia însăşi a propăşirii societăţii noastre, este de sperat că ceva se va schimba în bine şi în domeniul criticii muzicale româneşti.

ALEXANDRU HRISANIDE

Colegul meu George Derieţeanu a vorbit înainte de necesitatea existenţei şi înfiinţării unor formaţii corale de mare calitate. Şi el, şi Raportul ascultat azi dimineaţă au omis o formaţie de acest fel de notorietate mondială în momentul de faţă; este vorba de Corul Madrigal. Pînă în prezent această formaţie a reprezentat cu cinste în ţară şi peste hotare muzica românească de toate genurile şi facturile; găsesc că aici trebuie să-i aducem un bine meritat omagiu.

Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor va constitui un bun prilej de a dezbate în spiritul vremurilor pe care le trăim, problemele actuale ale creaţiei şi difuzării muzicii româneşti, de a analiza critic şi principial realizările şi deficienţele din acest domeniu, trasînd perspectivele Uniunii Compozitorilor. Aşa cum ştiţi, Adunarea generală, va dezbate şi va aproba noul Statut al Uniunii care trebuie să reflecte creşterea rolului şi atribuţiilor acestei organizaţii obşteşti, în contextul democratismului vieţii noastre publice şi muzicale, să fixeze noile îndatoriri şi drepturi ale organelor alese, să asigure şi să stimuleze participarea în spiritul muncii colective a celor mai valoroase talente creatoare la rezolvarea treburilor breslei compozitorilor şi muzicologilor.

Aş dori să insist asupra unor probleme: mi se pare necesar a fi trecut în cadrul Statutului un paragraf, care să sublinieze necesitatea contribuţiei Uniunii la desăvîrşirea pregătirii profesionale a membrilor ei, şi anume, la articolul 2 subpunctele h şi i, aş găsi necesar să se insereze o frază care să sune, după cum urmează: „să se caute găsirea posibilităţii de obţinere de burse de studiu, pentru membrii Uniunii Compozitorilor." Aş sugera de asemenea, tot în această ordine de idei, şi găsirea posibilităţilor creşterii numărului de zile de schimb cu ţările socialiste, creştere necesară. Din ce în ce mai mulţi compozitori şi muzicologi doresc acest lucru, este vital.

De asemenea, ar trebui discutate găsirea mijloacelor necesare pentru a creia membrilor Uniunii posibilitatea unui contact strîns cu viaţa muzicală din marile centre artistice ale lumii. Sînt vital necesare, din acest punct de vedere şi afilierea noastră la organismele internaţionale de compozitori şi muzicologi, precum şi în special aderarea noastră la societăţile internaţionale de drepturi de autor. Am ascultat cu bucurie, în Raportul de azi dimineaţă acest fapt care a fost consemnat. Urmează ca pe viitor el să fie într-adevăr pus în practică. În acest fel văd eu posibilă creşterea rolului Uniunii în promovarea muzicii româneşti pe plan internaţional. Pe această linie este de asemenea necesar să încadrăm în planul viitor de acţiune al Uniunii Compozitorilor, prevederi menite să ducă la strîngerea legăturilor pe de o parte între Uniune şi organizaţiile similare din străinătate, iar, pe de altă parte între fiecare membru al Uniunii în parte, şi aceste organizaţii, pentru stabilirea unor relaţii de maximă eficienţă economică, artistică, propagandistică cu editurile şi celelalte foruri de popularizare a creaţiei muzicale. Statutul trebuie să prevadă astfel, după părerea mea, că Uniunea trebuie să-şi propună difuzarea sistematică a creaţiei româneşti contemporane prin trimiterea organizată de partituri şi copii heliografice şi xerografice în toate ţările lumii, la toate marile biblioteci muzicale şi universitare, la toate organismele de concert, edituri etc. şi să informeze membrii Uniunii în mod periodic la şedinţe periodice. Planul unor astfel de acţiuni să fie adus la cunoştinţa membrilor Comitetului, el să se îmbogăţească mereu cu sugestii şi idei noi, venite din partea oricărui membru.

Aş propune luarea în considerare a ideii realizării pe viitor a unei publicaţii informative

destinată membrilor Uniunii Compozitorilor, cu scopul de a-i informa în mod periodic asupra ultimelor hotărîri ale comitetului, asupra obiectivelor prezente și a celor viitoare. Mă gîndesc și la găsirea unor soluții de a comunica cu Comitetul. E o problemă de studiat. Înțeleg prin aceasta posibilitatea oferită oricărui membru al Uniunii de a intra în contact nemijlocit cu Comitetul, de a-și expune eventual punctul de vedere, de a aduce sugestii și idei noi. Cred că aceasta ar fi posibil și prin fixarea unor ședințe, să le zicem bi-anuale, sau la un interval care rămîne de stabilit, prin care membrilor li se aduce la cunoștință activitatea Comitetului în perioada respectivă. Tot la capitolul Comitet, dat fiindcă în ultimul timp creația românească s-a impus cu tărie, promptitudine și certitudine (raportul a menționat premiile și distincțiile obținute din ce în ce de mai mulți compozitori) găsesc că ar fi normal și de dorit, ca în componența comitetului (care are un spectru larg de reprezentare, adică se preconizează un număr de 41 de membri) să fie reprezentate toate *tendințele și direcțiile muzicii contemporane românești, în mod echitabil, prin oamenii cei mai reprezentativi, activi și care lucrează cel mai intens, de la muzica generațiilor celor mai tinere, pînă la muzica maeștrilor.*

Viitorul Statut al Uniunii trebuie să prevadă de asemenea după părerea mea, o serie de prevederi cu privire la necesitatea atragerii tuturor membrilor la rezolvarea treburilor Uniunii, perfecționării în cadrul organizației noastre obștești a metodei confruntărilor deschise, principiale și curajoase de opinii, a folosirii în modul cel mai prețios a virtuților exprimării libere, cu obiectivitate, exigență și responsabilitate etică și profesională a punctelor de vedere privind dezvoltarea creației muzicale contemporane românești.

WALTER MIHAI KLEPPER

Luînd cuvîntul la această Adunare, consider necesar înainte de toate, să-mi formulez punctul de vedere în legătură cu rostul muzicii ca artă, cu rostul artei în general. Fac aceasta, nu pentru a spune vreo noutate, ci din strictă necesitate de a preciza clar și fără echivoc baza de pe care doresc să discut problemele actuale ale muzicii noastre, ale muzicii în general.

Nu-mi pot închipui rostul artei, deci și al muzicii, decît prin contribuția pe care aceasta o aduce la perfecționarea umană în complexul ei spiritual și moral, psihologic și al conștiinței.

Arta, de la cele mai simple și naive aspecte, pînă la structurile ei superioare, trebuie să dăruie ceva omului și aceasta în mod definitiv. Din continua confruntare artă-om, acesta din urmă trebuie să rămînă beneficiarul permanent al unor valori ce devin bunuri proprii, în stare să influențeze în mod direct progresul său ca individ, să-l ridice la acele înălțimi morale și spirituale ce-i pot dărui forță și încredere în destinul său, în însăși rațiunea existenței sale.

De aceea, adevăratul artist, fie el creator sau interpret, a fost mereu și înainte de toate o ființă generoasă, cu resurse psihice și morale extraordinar de bogate, care nu a cunoscut și nu cunoaște bucurie mai mare, decît aceea de a dărui. A dărui semenilor săi din prea plinul de frumuseți și haruri de care dispune.

Așa a fost în toate timpurile și așa este și astăzi. Ori cît ar contesta unii acest lucru, eu afirm că și astăzi, artistul, adevăratul artist, este animat de aceleași resorturi lăuntrice.

Dar, ca toate în viață, ca viața însăși, și arta a progresat. A cîștigat mereu noi cîmpuri de expresie, a investigat zone încă neexplorate, dovedind prin aceasta că este vie, că trăiește, că se află într-o corelație strînsă și de nedespărțit cu progresul societății.

Muzica, prin limbajul ei abstract, se deosebește de alte arte în special prin modul specific de a actiona asupra conștiinței și sensibilității umane. Nefiind în stare să exprime noțiuni, ea creiază în schimb reprezentații afective, fiind arta cu cea mai mare putere de sugestie și înrîurire spirituală.

Analizînd astăzi, de pe poziții estetice fenomenul muzical în dezvoltarea sa istorică, putem spune că există două direcții ale acestui fenomen. Prima, care dăinuie de veacuri și în care dialectica construirii expresiei muzicale se bazează pe relațiile ce se creiază între sunete, deci pe conceptul retoricei și al fabulației tematice, iar cea de a doua, născută după mari crize și frămîntări, la mijlocul secolului nostru pune la baza expresiei muzicale sunetul de sine stătător, înlocuind conceptul dialecticii tematice, cu cel al sonorităților corelate.

Desigur, în această a doua direcție ce vizează în primul rînd lumea sonorităților, nu se mai poate opera cu categorii estetice ce țin de di-

recția relațiilor între sunete, denumită astăzi „calea tradițională", iar compozitorul care simte și crede că nu mai are nimic de spus cu mijloacele acestei direcții, caută să-și continue drumul pe calea celei de a doua direcții, a expresiilor sau a impresiilor sonore. Astfel s-au născut noi tehnici de compoziție ce capătă aspecte din ce în ce mai savante și mai intelectualiste, angrenînd la realizarea unei compoziții, pînă și mașinile electronice de calculat.

Iată deci cum trebuie explicată marea nedumerire în care se află la ora actuală, melomanul crescut la seva muzicii lui Bach și Beethoven, și iată cum trebuie explicată și iritarea noastră a specialiștilor, rămași la vechile convingeri și credințe despre muzică.

Eu unul, pot să spun că ființa mea, structura mea interioară, nevoia mea de a creia muzica, nu se pot lipsi de concepția ce se bazează pe fundamentul relațiilor între sunete, dar în același timp nu pot refuza altuia dreptul de a se exprima pe baza unui concept opus vederilor mele. Problema se pune în a judeca și în a cataloga această nouă estetică. Aici va acționa legea timpului, care le verifică pe toate și care este, după cum se știe, necruțătoare. Problema se pune în primul rînd în a afla în ce măsură autorii acestui nou mod de exprimare muzicală cred cu toată ființa lor în ceea ce fac, dacă sînt pe deplin conștienți de responsabilitatea ce apasă asupra lor, dacă modul lor de a face muzică este sau nu o chestiune de conștiință, dacă modul lor de a face muzică este la fel o necesitate interioară, o condiție a existenței lor de creatori. Aceasta este după părerea mea singura întrebare pe care o putem pune în legătură cu o muzică pe care n-ar trebui s-o denumim în mod arbitrar : anti-muzică.

Aș vrea, în continuare, să mai vorbesc pe scurt despre o problemă mai puțin abstractă și anume despre problema difuzării și propagării muzicii românești în țară și în străinătate.

În România avem astăzi o mișcare componistică puternică. Se scrie mult și se scriu multe. Problema aducerii acestei muzici în fața publicului nu poate fi privită ca o chestiune izolată, ce privește numai muzica românească. Dacă muzica românească este sau nu este difuzată și interpretată la nivelul dorit, aceasta este și o chestiune a nivelului artistic general la care a ajuns mișcarea noastră muzicală, interpreții, formațiile și mai ales factorii răspunzători în domeniul conducerii treburilor muzicale. Ceea ce trebuie să dispară cu totul din viața noastră muzicală este superficialitatea cu care se mai tratează pe alocuri problemele artistice, atitudinile pasive, gîndirea birocratică și, bineînțeles, incompetența profesională.

Pentru înlăturarea acestor neajunsuri avem nevoie de o nouă bază organizatorică a instituțiilor noastre muzicale și a învățămîntului nostru muzical. O bază organizatorică desprinsă de diletantism, așa cum arată în cuvîntul domniei sale și maestrul Sigismund Toduță (diletantism de tipul celui demonstrat chiar aici în Adunarea Generală de unul din prevorbitori), o bază organizatorică eliberată de stufișuri birocratice, care să constituie o garanție reală pentru munca profesională, spirit de răspundere pentru promovarea adevăratelor valori.

În această nouă fază, difuzarea și propagarea muzicii românești va fi supusă acelorași critici de selecție naturală a valorilor, va constitui un act de cultură firesc, cu rezonanțe puternice în sensibilitatea ascultătorilor.

În ce privește difuzarea muzicii noastre peste hotare, modalitatea care în momentul de față mi se pare a fi cea mai accesibilă și eficientă o constituie schimburile și vizitele reciproce cu compozitori din diferite țări și mai ales cu compozitorii din țările socialiste. Din proprie experiență știu cît de rodnice pot fi aceste întîlniri și cît de mult pot contribui atît la cunoașterea reciprocă a creației muzicale, cît și la culegerea de învățăminte prețioase.

Aș vrea să închei cuvîntul meu, printr-o chemare lansată colegilor de breaslă. Să devenim factori mai activi în mișcarea noastră muzicală, să dăm mai multă greutate posibilităților noastre, să fim încrezători nu numai în noi, dar și în cei de lîngă noi, să nu folosim deosebirile de concepții și modalități de creație ca argumente în stabilirea valorilor, să nu dăm credit celor care ne sînt pe plac, ci să avem în vedere interesele majore, fundamentale ale muzicii noastre, angajîndu-ne cu toate puterile la ridicarea întregii noastre vieți muzicale pe acele trepte înalte, ce sînt nu numai posibile, dar și reclamate de societatea noastră socialistă.

HENRY MĂLINEANU

Adevărul e că muzica ușoară se leagă prin mult mai multe tentacule decît s-ar părea la prima vedere de arta majoră a muzicii și ori ce negare a acestui adevăr provine din necunoaștere, indiferență, sau chiar rea credință.

Ea are deci aceleași probleme greu de elucidat și rezolvat practic, printre care cele mai importante sînt tot

relația tradiție-inovație

relația calitate-accesibilitate.

Nu încap decizii definitive, nici rețete, nici măcar sfaturi... scutite de subiectivism!

În cele din urmă, „unii fac ce știu, alții știu ce fac",... sau cel puțin așa li se pare!

Unde nu înțeleg, este cum anume te poți situa pro-investigație, sau anti-investigație. Oare investigația nu este implicit cuprinsă în noțiunea de creator ? *Fac o deosebire fundamentală între noțiunea de* creator, *și aceea de „producător de muzică din prefabricate".*

Că un creator investighează într-o întorsătură melodică, altul într-o găsire de relaţie armonică inedită (rezultată pe orizontală, verticală, circulară, sau trapezoidală), că altul trece un borcan de iaurt prin reverberaţie, sau se declară non-figurativ cînd bate în heterodină sau în pedala maşinii de cusut — toţi nu-şi fac decît datoria! Dar nu interesează investigaţia în sine, ci doar rezultatul ei. Unde acest rezultat există şi reprezintă într-adevăr artistic o descoperire, sau o invenţie, — el merită relevat şi chiar premiat ca inovaţie. Unde nu, ...

Eu cred că conştiinţa tinerilor noştri compozitori din Uniunea Compozitorilor este o garanţie împotriva imposturii, şi că timpul care maturizează şi cerne, îşi va spune cuvîntul.

Jules Renard spunea: „Urăsc ultrismul şi obrăzniciile în avangardă, dar trebuie să recunosc că îndrăzneala duce arta înainte"!

Fenomenul şi discuţiile sînt mondiale, pentrucă problema numărul 1 a creaţiei în lume este astăzi „arta — marfă de consum?"

Dacă simbioza nu este totdeauna perfect posibilă, în ori ce caz, exclusivismul pe una din poziţii înseamnă ori desconsiderarea realităţii peremptorii a terenului, — ori trădarea personalităţii şi conştiinţei de artist.

În special în muzica uşoară, problema este deosebit de acută, pentrucă în niciun alt domeniu concurenţa produsului străin nu este atît de puternică şi uneori neloială.

A nu avea criterii egale de apreciere a valorii şi non-valorii, a doritului şi nedoritului, a cîntabilului şi a non-cîntabilului — este a trăda interesele muzicii uşoare româneşti, sub pretexte false.

Dar obligaţia clară a compozitorilor noştri este a produce o muzică la zi, de înaltă ţinută artistică şi înaltă profesionalitate, cu capacitate competitivă, care, în ciuda unor aparenţe, nu poate fi pentru noi decît aceea bazată pe specific intonaţional românesc, cu curaj şi cu pasiune lansată.

...Dacă se poate, prin vedetă. Dar ce este vedeta? O făptură care ne place cînd vine de ori unde şi nu ne interesează sau „dăm de pămînt" cu ea cînd o găsim la noi?!

Adunarea generală a compozitorilor găseşte azi muzica uşoară într-o simţitoare creştere de poziţie. Atenţia, încrederea, consideraţia acordată de Conducerea de Partid şi de Stat acestui sector, sprijinul efectiv în organizarea de festivaluri naţionale şi internaţionale, sînt un foarte îmbucurător stimulent, un motiv de încredere în viitorul ei, şi unul de sporire a răspunderii personale şi colective în acest domeniu.

Directivele juste, „tragerile de mînecă" foarte utile de cîte ori uităm unde şi pentru cine scrim, sînt o dovadă a aprecierii şi importanţei majore acordată acestui sector.

Succesele incipiente peste hotare ridică prestigiul muzicii româneşti uşoare, al compozitorilor, al interpreţilor, — dar angajează şi obligă din ce în ce mai mult!

Nu se poate trece cu vederea faptul că astăzi în C.S.C.A. avem prieteni ai muzicii uşoare, care, aplecîndu-se cu grijă şi dragoste în amănunt asupra problemelor mari şi mici ale acestui sector află adevăruri şi dau un mare sprijin valorificării lucrărilor şi interpreţilor români, în ţară şi străinătate.

Uniunea Compozitorilor, lichidînd de mult graniţele artificioase dintre genuri, sprijină cu competenţă şi căldură activitatea noastră componistică. Mi-ar fi suficient să vă arăt noul caiet cu 80 de cîntece, — o adevărată micro-antologie a cîntecului românesc zis uşor, care-şi va arăta eficacitatea în cel mai scurt timp.

Sînt încredinţat că atenţie şi apreciere există şi în instituţiile noastre de difuzare de prim ordin, — dovedită permanent de cei care activează la Direcţiile muzicale ale acestor instituţii. Dar cunosc ei ce se întîmplă cu consideraţia datorată muzicii uşoare româneşti şi creatorilor ei, în „suburbiile" birourilor lor? Îmi place să cred că nu!

Favorizarea diletantismului sub scuza „modernismului", viteza şi cantitatea, duşmane ale artei, ridicate la rang de virtute, tinereţea drept unic argument artistic, lipsa de diferenţiere a valorii artistice, *de „valoarea de întrebuinţare", — sînt deosebit de dăunătoare şi periculoase pentru muzica uşoară românească.*

Cred că includerea talentelor tinere verificate în rîndurile Uniunii Compozitorilor ar putea duce la elucidarea definitivă a problemei calităţii de compozitor, — după cum măsurile luate în vederea educării interpreţilor vor putea elucida pe aceea a calităţii de interpret.

Asanarea terenului la Televiziune, Radio, Teatrele de specialitate şi localuri este o măsură imperios necesară.

Putem ajunge de multe ori să ne punem întrebarea: cine hotărăşte în muzica uşoară românească?!

Scuza falsă a „gustului public" nu mi se pare întemeiată. În primul rînd publicul nu este un tot şi în cuprinsul lui se găsesc diferite niveluri de cultură şi gust artistic.

În al doilea rînd, el se cere educat. Dacă vom înţelege să-l „educăm" numai prin producţia românească, lăsînd să pătrundă fără nici un control şi nici o obligaţie tot ce vine ca marfă străină, — şansele sînt destul de mici. Cine va răspunde mîine de situaţia creată muzicii româneşti?

Este mult mai înţeleaptă, mai normală lansarea organizată şi susţinută cu pasiune a celei mai valoroase producţii româneşti prin cei mai valoroşi interpreţi. Acest lucru trebuie făcut cu discernămînt, cu curaj şi cu mult simţ de răspundere.

Am lăsat într-adins la urmă, pentru că a mai apărut în cursul discuţiilor, problema omului, în speţă a omului-compozitor. Mă raliez total părerilor că trebuie să instituim un climat de mult mai mult respect între noi, de mult mai mult respect al muncii. Uităm adeseori în comisii, în instituţii că în spatele fiecărei ştime sau partituri, e un om!

De asemeni nu înţeleg unele atitudini manifestate la aşa numitele vizionări. Tovarăşul Nicolae Ceauşescu amintea într-un discurs că atitudinea „L'état c'est moi" este incompatibilă cu morala socialistă. Cu atît mai de neînţeles mi se pare atitudinea „Le roi s'amuse" practicată uneori în unele instituţii.

Coborîrea pe teren în timpul producţiei, al lucrului ar fi infinit mai utilă decît atitudinea de definitivă negare a muncii unor oameni, a unui efort care costă bani, timp, sănătate, nervi.

Consider că este foarte util ca între noi să se strîngă mult mai mult rîndurile profesioniştilor, atît între compozitori, cît şi între compozitori şi ceilalţi colegi din alte sectoare ale artei. Este inadmisibil ca un compozitor să nu se vadă pe porţiuni de ani cu un scriitor, sau cu un pictor, cu care are atîtea aspiraţii şi doleanţe comune. Aceasta lasă un mare teren liber invaziei nedorite a non valorilor, în timp ce contra-ponderea atît de necesară nu este solicitată de nimeni.

În sfîrşit, consider că unica forţă în lupta contra diletantismului şi a desconsiderării este şi trebuie să fie Uniunea, singura garanţie pentru definitiva validare oficială şi publică a profesiunii noastre, — în interesul obrazului ţării, al muzicii, al fiecăruia dintre noi.

MATEI SOCOR

Voi încerca să spun cîteva din părerile mele în modul cel mai succint posibil, avînd în vedere şi timpul limitat care ne mai rămîne.

După cinci ani de activitate în biroul secţiei de muzică corală, nu voi vorbi aici despre secţia noastră sau despre activitatea biroului. Pe deoparte, pentrucă au vorbit sau vor mai vorbi şi alţi membri ai biroului, pe de alta pentrucă părerile noastre sînt cunoscute sau ar putea deveni cunoscute tuturor membrilor adunării generale din darea de seamă a biroului nostru, care a fost întocmită în mod colectiv, atunci cînd se spunea că vom avea o adunare generală a secţiei. (Dacă este nevoie, s-ar putea depune la secretariatul adunării generale această dare de seamă, pentru ca aceia care doresc, să poată lua cunoştinţă de cuprinsul ei).

Dacă ar fi avut loc în prealabil adunări generale pe secţii, cum era vorba, atunci problemele fiecărui gen de creaţie ar fi putut fi adîncite de către cei mai interesaţi. Desigur, în auzul tuturor, pentru ca să nu fim subiectivi în aprecierile noastre. Cred că ar fi fost o excelentă bază de dezbatere analitică a situaţiei muzicii româneşti în această adunare generală.

Nu s-a făcut aşa. Sîntem acum în situaţia în care sîntem.

Am ascultat un raport al Comitetului Uniunii Compozitorilor care — prin eleganţa cu care a atins şi a trecut prin toate problemele — se situează, după părerea mea, deasupra muncii desfăşurate de Comitet. El a oferit oarecum o panoramă. A descris oarecum un peisaj.

În ceea ce priveşte analiza problemelor, a liniilor directoare care se desprind cînd vrem să analizăm muzica românească, cred că raportul citit nu conţine prea multe temeiuri de desbatere aprofundată. Nu acelaş lucru s-a petrecut cu multe din vorbirile de ieri şi de azi. Unele

din ele au constituit o serioasă privire asupra fenomenelor pozitive sau negative din muzica românească. Dar ele rămîn o înşirare de păreri uneori judicioase, totdeauna respectabile, dar care cu greu pot duce la tragerea unor concluzii.

În poveştile populare se vorbeşte de un Făt frumos, care cu paloşul a tăiat cele douăsprezece capete ale balaurului. Cu toate că aici în sală nu este numai un viteaz, ci sînt atîţia care nu se tem de greutăţi, totuşi cred că cele nu douăsprezece, ci o sutădouăzeci de noduri încîlcite ale problemelor controversate — care cer mai întîi o elucidare chiar a categoriilor discutate — nu s-ar putea deslega în două zile. De aceea socotesc că această adunare generală este mai degrabă una... operativă.

Bine ar fi dacă viaţa noastră de cenaclu şi şedinţele de comitet ar fi în viitor astfel concepute şi desfăşurate, încît la o viitoare adunare generală să culegem roadele înţelepciunii degajate din aceste cenacle, şedinţe, dezbateri şi confruntări deschise de păreri de-a lungul anilor, nu în două zile.

În legătură cu felul cum s-au desfăşurat şedinţele de comitet se simte nevoia unor schimbări în structura organizatorică şi în metodele de muncă. Judecînd după proiectul noului statut, forurile superioare au în vedere aceste lucruri. S-a vorbit de suprapuneri între birou şi comitet. Suprapunere, substituire, paralelism, ori cum i-aţi zice, fapt este că Comitetul s-a văzut mereu nevoit să ratifice lucrări gata hotărîte.

Nu e vorba aici de operativitate. Aceasta e necesară şi în viitor, în problemele de fiecare zi şi trebuie să fie cineva care să le poată rezolva între două şedinţe de comitet. Este deci nevoie de un colectiv mai restrîns. Pînă acum îi zicea „birou". Nu ştiu dece este nevoie să nu i se mai zică birou. Dacă e nevoie neapărat, n-am nimic contra, dar ar fi bine să se explice dece să nu-i mai zică aşa. Fiindcă în căutarea unei noi denumiri s-a ajuns la soluţii cam ciudate, care se reflectă şi în textul pe care-l avem multiplicat în faţa noastră: proiectul de statut. I s-a zis „prezidiu", apoi, secretariat. Dar acest secretariat are un preşedinte, nişte vicepreşedinţi şi nişte secretari. N-am întîlnit încă o asemenea formă. Poate că este o inovaţie şi aş fi gata să subscriu la ea, fiindcă îmi plac inovaţiile, cînd văd că dau rezultate bune sau cînd există speranţa că vor da rezultate bune.

Comitetul a fost nevoit să aprobe cinci milioane (în patru ani) pentru acoperirea deficitului editurii, fără să poată obţine din partea vechiului birou vreo expunere clară şi soluţii de rentabilizare. Membrii comitetului au făcut propuneri cu privire la Xerox, pentru instituirea de premii şi multe altele. Nici acelea care au fost aprobate, n-au fost aplicate. Mi se pare că pentru caracterizarea modului de lucru în Comitet cele mai potrivite cuvinte le găsim la bătrînul Orlando di Lasso:, „Canzone del cucco e del rossignolo con sentuza del pappagallo".

În art. 23, al. m., care priveşte alegerea „secretariatului" este după părerea mea necesar să se adauge. „Aceştia vor da seama Comitetului de felul cum îşi îndeplinesc atribuţiile încredinţate". Altfel, indiferent de denumirea pe care o va avea, „birou" sau „secretariat", colectivul acesta restrîns, operativ, se va substitui Comitetului. El va fi aceeaş Jeanetă altfel coafată.

Îmi aduc aminte că în copilărie, cînd căutam şi eu să dau cu piciorul în minge pe un teren sportiv care purta numele de Romcomit (era în deceniul al treilea) citeam în cabinele jucătorilor o inscripţie:

„La Romcomit sareble men che miente
Senza lo zelo del Presidente".

Socotesc că această adunare selectă şi calificată nu trebuie să fie asimilată unui club de fotbal, unde te înfigi să dai cu piciorul în minge — dacă poţi — şi cîteodată nimereşti în gleznele colegului.

Cred că nu se poate spune că unul singur este totul iar ceilalţi trebuie să ratifice.

Dirijori despre creaţia muzicală românească

Continuînd suita anchetelor noastre în care ne propunem să oferim cititorilor revistei „Muzica" un larg tur de orizont asupra noilor creaţii muzicale româneşti, am rugat pe unii dintre dirijorii formaţiilor muzicale să ne răspundă la următoarele întrebări:

1) Care vi se par lucrările cele mai reprezentative ieşite în ultimii ani de pe şantierul creator românesc?

2) Care lucrări şi prin ce vi se par mai apropiate profilului dvs. dirijoral?

3) În ce măsură credeţi că prin noile creaţii româneşti sînt satisfăcute necesităţile orchestrelor ţării, necesităţile popularizării valorilor artistice româneşti, exigenţele publicului?

4) Ce măsuri credeţi că trebuie luate pentru o mai largă difuzare a muzicii româneşti? În acest număr publicăm primele răspunsuri primite din partea dirijorilor D. D. Botez, C. Bugeanu, I. Conta, M. Cristescu, Paul Popescu.

D. D. BOTEZ

1—2 Printre piesele à capella aş cita, într-o ordine cu totul întîmplătoare, „Omagiu lui Enescu" al lui Doru Popovici, Tripticul lui Liviu Glodeanu, „Şapte strigături şi o mustrare" ale lui Tudor Ciortea, ciclurile de piese pentru cor de femei de Hilda Jerea, cele „Patru cîntece oşăneşti" a lui D. Capoianu, „Anotimpurile" şi „Tablouri de Luchian" de Th. Bratu, „Scene nocturne" de Anatol Vieru, Madrigalele lui Tiberiu Olah, „Trei cîntece sărbătoreşti" de A. Mendelsohn, prima colecţie de cîntece pentru voci egale a lui Sigismund Toduţă, Corurile bărbăteşti ale lui Liviu Comes, Madrigalele lui Cornel Ţăranu precum şi piesele scrise în ultimii ani de compozitorii Ioan D. Chirescu, Matei Socor, Radu Paladi, Zaharia Popescu, Anton Zeman, Corneliu Cezar, Remus Georgescu ş.a.

Forţa artistică a acestor lucrări, care mă face să le ascult şi să le integrez cu bucurie repertoriului meu (forţă ce asigură acestor lucrări un rol realmente reprezentativ în frontul nostru componistic din ultimii ani) constă, mi se pare, în modalitatea în care reuşesc să sintetizeze înnoirile de limbaj cu mijloacele expresive ale clasicilor muzicii noastre.

3 Am certitudinea că şi în domeniul muzicii corale, publicul, socotit de mulţi receptiv doar la valorile trecutului, aşteaptă lucrări noi. În domeniul creaţiei corale, cu secularele tradiţii din ţara noastră, nu trebuie să ne îndoim de receptivitatea publicului.

O îndelungată practică dirijorală mi-a demonstrat că lucrările cele mai înaintate ca limbaj se impun chiar de la prima audiţie dacă sînt bine scrise din punct de vedere coral.

Noi, interpreţii, avem o unică datorie să îmbunătăţim continuu nivelul interpretărilor noastre, să lărgim permanent repertoriul, să ridicăm necontenit concertele noastre la nivelul exigenţelor publicului contemporan dornic de muzică nouă.

Este timpul ca fiecare ansamblu profesional sau de amatori să corespundă prin calitatea repertoriului exigenţelor publicului.

4. Înainte de toate permanentizarea concertelor corale în viaţa muzicală a ţării.

Asemenea formaţiilor orchestrale, ansamblurile corale trebuie să ofere periodic (cel puţin la două săptămîni în Capitală) un concert coral de ţinută, capabil să deschidă noi orizonturi spre

înțelegerea capodoperelor artei corale clasice și contemporane.

Imperios necesară este, la ora actuală, o mai largă difuzare a pieselor corale la radio și în special la televiziune.

Radio-televiziunea și în același timp Casa de discuri Electrecord sînt chemate, credem să devină o școală a interpretării pentru formațiile corale ale țării.

CONSTANTIN BUGEANU

1.2. Mi-e foarte greu să răspund la această întrebare, nu din lipsă de lucrări valoroase ci tocmai din cauza abundenței lor... Mă tem să nu uit să citez unele lucrări sau că nu am ascultat unele lucrări importante.

Unii compozitori mi se par interesanți prin întreaga lor creație și nu printr-o piesă sau alta.

Creația muzicală românească are norocul să se îmbogățească continuu cu contribuția compozitorilor din mai multe generații, din generația celor mai vîrstnici, din generația medie și din generația celor mai tineri.

În prima grupă există compozitori remarcabili prin tinerețea lor spirituală și curiozitatea permanent trează. Mă refer printre alții la maeștrii, Mihail Andricu, Ludovic Feldman și Zeno Vancea. Primul crează cu consecvență pe drumul său propriu. V-aș aminti, de pildă, remarcabilul său Concert pentru vioară sau Simfonia a VIII-a... Variațiunile simfonice ale lui Ludovic Feldman mi se pare deasemenea o lucrare de o valoare excepțională.

Printre cei mai tineri, mi se pare deasemenea că există compozitori care au atins o remarcabilă maturitate în aproape toate lucrările lor.

Mă refer de pildă la A. Stroe, Th. Grigoriu, W. Berger, T. Olah, A. Vieru, P. Bentoiu, Șt. Niculescu, D. Popovici.

Mă interesează de asemenea în mod deosebit experimentele unor compozitori ca — Al. Hrisanide, L. Glodeanu, D. Constantinescu, C. Țăranu, Corneliu Cezar, Myriam Marbé, Lucian Metianu... În sfîrșit aș remarca aportul celor mai tineri dintre tineri care au dovedit talent, bogăție de idei și cunoaștere a meșteșugului incontestabil. Într-o ordine cu totul întîmplătoare ca de altfel și în cazul exemplificărilor anteriare i-aș aminti pe M. Mitrea-Celarianu, Costin Miereanu, Ștefan Zorzor, Cornel Georgescu (acesta din urmă a apărut în viața muzicală cu un talent egal celorlalți și cu o seriozitate care-mi impune).

Eu am încercat să îmbrățișez cu o egală dragoste toate lucrările pe care le-am dirijat.

Desigur, în fața opusurilor lui Enescu și ale venerabilului meu maestru Mihail Jora, simt acea mare tulburare care mă cuprinde atunci cînd stau în fața tuturor marilor creații ale muzicii universale.

Cît de puțin timp a trecut de la primul Festival Internațional „George Enescu" cînd, îmi aduc aminte, a trebuit să lupt cu dîrzenie pentru a învinge vechi prejudecăți și a include în concertul meu, Simfonia a III-a a lui Enescu. A fost o redescoperire a lucrării.

Astăzi întreaga creație a lui Enescu ne apare în toată splendoarea ei în marele Pantheon al muzicii universale...

Ce zile minunate am trăit atunci cînd am imprimat „Priveliști moldovenești" de Mihail Jora. Cred că întreaga creație a lui Mihail Jora, ca și aceea a lui Enescu, va trebui să fie imprimată pe disc.

E o datorie de onoare !

Dar ce frumoase sînt și lucrările lui Marțian Negrea și Ion Dumitrescu... Pentru Preludiul simfonic al maestrului Ion Dumitrescu, mi-am exprimat admirația și printr-un articol înserat în coloanele revistei „Muzica".

Eu sînt un dirijor — adică un compozitor care a renunțat să compună pentru a îmbrățișa creația altora — și aceasta cred că trebuie să fie drumul fiecărui dirijor.

Dirijorul trebuie să refacă drumul compozitorului — să înțeleagă și să iubească lucrările pe care le dirijează ca și cum ar fi propriile sale creații.

Un dirijor trebuie să cuprindă toate direcțiile, toate curentele creației muzicale.

Am dirijat cu plăcere sau entuziasm, cu curiozitate sau atașament lucrări aparținînd celor mai diferiți compozitori români contemporani.

Într-un concert de acum 4 sau 5 ani, concert cu care mă mîndresc pentru că socotesc că a fost un început de drum, am dirijat lucrări de C. Petra-Basacopol, Liviu Glodeanu, alături de piese care au făcut atunci senzație dar ulterior carieră : „Arcadele" lui A. Stroe și „Simfoniile" lui St. Niculescu.

Ultimele au fost înregistrate și pe disc și aceste înregistrări cred că de asemenea au fost un început de drum.

Edwin Fischer spunea pe bună dreptate că interpretul nu e un judecător ci un avocat al creației.

Fără îndoială că mari dirijori ca Bruno Walter, Ernst Ansermet, W. Furtwangler ș.a. au greșit atunci cînd au vrut să condamne muzica dodecafonică sau pe Strawinski.

Compozitorul trebuie să se privească în interpretul său ca într-o oglindă. Este prima înfățișare pe care o are înainte de a apare în lume iar însoțitorul trebuie să-l urmeze pe compozitor în toate aventurile sale spirituale atunci cînd acestea sînt sincere, entuziaste, mărețe, temerare.

Înainte de a se pronunța, dirijorul trebuie, prin toate mijloacele, să se apropie de creație. Este pilda cea mai bună pe care o poate da asupra modului în care trebuie să se comporte atît interpretul cît și publicul față de actul de cultură care este creația muzicală.

3 Aş inversa termenii întrebării şi aş spune : „în ce măsură satisfac orchestrele noastre necesităţile creaţiei ?“ La o asemenea întrebare ar trebui să răspundem : încă în foarte mică măsură atît în ţară cît şi în capitală — cauzele sînt diferite.

Ne-am tot lăudat cu cele 18 orchestre simfonice şi cele 5 teatre muzicale înfiinţate (în treacăt fie spus astăzi orchestrele nu mai sînt 18) iar în lumea muzicală asistăm la o explozie culturală care face ca fenomenul să înceteze a fi chiar o excepţie, *dar important nu e numai numărul ci şi calitatea, dotarea, nivelul.*

Multe dintre instituţiile noastre muzicale nu sînt ceea ce ar trebui să fie.

Vina o poartă în primul rînd după părerea mea organizarea noastră muzicală atinsă în unele verigi de birocratism şi lipsită de atenţie şi pricepere faţă de problemele atît de delicate şi specifice ale unei instituţii muzicale.

În primul rînd nu avem muzicanţi...

Cît timp se vor orienta Conservatoarele noastre numai către formarea... soliştilor ?

De ce liceele de muzică mai menţin un program atît de încărcat şi inutil încît marea majoritate a elevilor nu pot fi bine pregătiţi profesional ?

Cît timp dotarea cu instrumente muzicale a instituţiilor va lăsa de dorit ? Cît timp în primele instituţii ale ţării, cele din Bucureşti, nu vom avea instrumente ca oboe d'amore, corn de basset, clarinet-contrabas, onde-Martenot, chitară ?

Publicul... mereu se pune problema lui... dar nu se întreprinde de ani de zile nimic pentru a atrage publicul spre marea muzică, spre a-l informa asupra problemelor dezvoltării artei contemporane.

Cronica muzicală, atîta cît este, am dori-o mai puţin oficială, mai caldă, să îndemne publicul şi să nu creeze baraje de inutile tehnicisme în faţa drumului său spre sala de concert.

Am dori ca aceste cronici să pună creatorilor şi interpreţilor — mai puţine note şi să dovedească mai multă dragoste şi înţelegere pentru muzică.

În sfîrşit, cum să vorbim de public cînd nu se iau nici măcar măsurile elementare pentru ca el să fie cel puţin informat... Bunăoară cît timp afişajul se va mai face întîmplător pe gardurile locurilor virane ?

De ce nu înţeleg oare arhitecţii Capitalei noastre că afişajul dă viaţă unui oraş, că un oraş fără afişaj este un oraş urît ?

Un filosof antic spunea : o casă fără bibliotecă este ca un om fără suflet. Ar fi timpul să se înţeleagă că un oraş fără afişaj este ca o societate fără cultură...

Compozitorii şi muzicologii s-au adunat recent într-o Adunare generală. Este foarte bine. A pune însă numai problemele creaţiei înseamnă a rezolva problemele muzicale numai pe jumătate.

Creatorii au uniunile lor profesionale.

Interpreţii nu au un asemenea for, adică îl au, dar mai bine nu l-ar avea... Este ATM-ul, mai mult AT decît AM, unica organizaţie cu o conducere lăsate prin moştenire şi nu aleasă, unica organizaţie inoperantă...

4. Problemele difuzării muzicii sînt astăzi multiple. De ele trebuie să se ocupe instituţiile muzicale. Conservatoarele şi liceele muzicale, profesorii de muzică din şcolile de cultură generală, OSTA, Casa de discuri „Electrecord“, Editura Muzicală, organizaţiile care se ocupă cu schimburile culturale cu străinătatea...

În muzică, după părerea mea, nu prea vedem încă, roadele reorganizării Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă.

Trebuie găsite mijloacele pentru o mai vie şi mai permanentă legătură a organelor de conducere muzicală cu muzicieni şi mai ales trebuiesc luate măsuri rapide, operative pentru remedierea multiplelor neajunsuri manifestate în domeniul difuzării muzicii româneşti...

IOSIF CONTA

Cele mai noi lucrări româneşti, aparţinînd fie generaţiei lui Paul Constantinescu fie generaţiei care a început să se manifeste acum 15—20 de ani, fie acelor mai tineri compozitori abia ieşiţi de pe băncile Conservatoarelor, mi-au fost întotdeauna deosebit de aproape, şi lista primelor audiţii programate în concertele mele de-a lungul anilor, stă mărturie atenţiei pe care am acordat-o creaţiei naţionale.

După părerea mea, activitatea unui dirijor român trebuie apreciată în primul rînd, în raport cu modul în care promovează literatura muzicală naţională.

Printre lucrările româneşti pe care mi le-am apropiat în ultimii ani aş menţiona „Întoarcerea din adîncuri“ de Mihail Jora, Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră de Paul Constantinescu, Preludiul simfonic, Simfonietta, Concertul pentru orchestră de Ion Dumitrescu, Simfonia a III-a de Alfred Mendessohn, Simfonia, Concertul nr. 2 pentru pian şi Concertul de vioară de Pascal Bentoiu, Concertul pentru vioară de W. Berger, Variaţiunile cinematografice ale lui D. Capoianu, Concertul pentru flaut şi Concertul pentru violoncel a lui A. Vieru (pe acesta din urmă l-am dirijat şi la Roma în recentul meu turneu), „Coloana infinită“ şi „Poarta sărutului“ de Tiberiu Olah, „Concertul pentru pian şi 6 grupe orchestrale“ de Costin Miereanu, „Chronika“ de Corneliu Cezar, „Ritualele“ lui Mihai Moldovan, Muzica festivă de Ştefan Zorzor.

Fără îndoială că în această listă, am uitat unele lucrări, sau am numit diverse titluri într-o ordine cu totul întîmplătoare.

Fiecare dintre noi, dirijorii, putem avea desigur preferințe, dar avem mi se pare înainte de toate obligația etică de a reprezenta șantierul componistic românesc în totalitatea sa.

După părerea mea, obligația fundamentală a orchestrelor noastre, a dirijorilor noștri este să interpreteze noile lucrări românești, să faciliteze permanent confruntarea compozitorilor cu publicul sălilor de concerte. Este desigur mai ușor, mai comod, mai fără risc să-l programezi pe Mozart. Dar gîndurile noastre trebuie să se îndrepte cu predilecție spre școala componistică românească.

Indubitabil, creația românească, în ansamblul ei, oferă lumii muzicale contemporane exemplul unei școli componistice originale, ce se află în prezent în plină eflorescență.

Să programăm de aceea cu prioritate lucrările românești, să ne educăm orchestrele în spiritul unei maxime seriozități în fața partiturilor contemporane românești.

Mulțimea premiilor componistice dobîndite de creatorii noștri în ultimii ani trebuie să ne dea permanent de gîndit...

Ne aflăm după părerea mea, în momentul, în care trebuie să depășim sistemul convențional : o piesă românească în fiecare program. Să oferim permanent auditorilor noștri muzică românească de calitate, să cultivăm creațiile românești în totalitatea lor, nu din obligativitatea unor rapoarte repertoriale ci din necesitatea de a tălmăci lumii muzicale românești și străine mesajul compozitorilor noștri.

Imperios necesară mi se pare din acest punct de vedere, înființarea unui Studio de muzică experimentală în care tinerii compozitori să-și confrunte gîndurile cu interpreții, cu masa publicului. Pe baza rezultatelor acestei confruntări, conducerile instituțiilor muzicale, conducerea Radioului și Televiziunii ar putea opera o suită de selecțiuni care ar asigura într-adevăr caracterul reprezentativ al programelor noastre.

În sfîrșit, rezolvarea problemelor difuzării în străinătate a muzicii românești, problemă esențială în momentul actual, este legată de instituirea unui Festival internațional de muzică românească. Acesta ne-ar oferi fără îndoială posibilitatea unei puternice lansări în orbita valorilor internaționale.

MIRCEA CRISTESCU

1—2 Nu aș vrea să mă refer nici la lucrări în sine, nici la poziția compozitorilor, nici la diferențele de limbaj.

Accept orice fel de limbaj cu condiția ca el să exprime o muzică autentică.

Mă apropii cu interes de fiecare lucrare chiar dacă ea nu mai este socotită de compozitor ca „reprezentativă" pentru momentul actual căci o socot întotdeauna reprezentativă pentru un anumit stadiu al evoluției sale.

Apreciez din acest punct de vedere (vă citez cîteva lucrări într-o ordine cu totul întîmplătoare) și piesele lui Cornel Țăranu și ale lui Ștefan Niculescu, și ale lui Anatol Vieru, Doru Popovici, Costin Miereanu, Liviu Glodeanu ș.a.m.d.

Printre lucrările pe care le-am prezentat în ultimul timp (cele mai multe dintre ele într-o primă audiție la Cluj care a precedat deobicei... primele audiții din Capitală) aș menționa Eteromorfiile lui Ștefan Niculescu, Concertul pentru pian a lui Costin Miereanu, Simetriile și Incantațiile lui Cornel Țăranu, piesele din ciclul Brâncuși ale lui Tiberiu Olah, Concertul pentru vioară de Anatol Vieru (regret că încă nu s-au creat condițiile pentru a interpreta această lucrare și în București), Simfonia de Pascal Bentoiu, „Monumentum" de Aurel Stroe...

În general, apreciez înainte de toate lucrările care de la prima lectură a partiturii îmi dau sentimentul unei rigurozități logice, unei, să zic așa, precizii interioare. Numai simțind această bucurie a organizării materialului pot grefa mai tîrziu aportul meu dirijoral...

3 Nu se poate pune problema a ceea ce numiți în ancheta dumneavoastră „satisfacerea necesităților orchestrelor", atîta vreme cît nu există în toate centrele muzicale climatul necesar apropierii publicului de noile valori muzicale.

Receptivitatea orchestrelor, receptivitatea publicului trebuie să fie cultivată printr-o politică repertorială inteligentă, judicioasă, urmărind adînci criterii pedagogice.

Ani în șir nu am oferit membrilor orchestrelor și publicului, decît în mod cu totul întîmplător, marile capodopere ale muzicii contemporane.

După ce am programat timp de un deceniu odată pe an o mică lucrare de Schönberg sau Varèse, nu putem cere nici orchestrelor nici publicului să dorească să interpreteze și să asculte permanent programe cuprinzînd lucrări de Messiaen, Boulez, Stockhausen...

În educația muzicală ca și în orice alt proces educativ nici un fel de etapă nu poate fi sărită...

Vrem ca orchestrele să-i cînte cu bucurie, cu înțelegere pe Niculescu, Stroe, Vieru... ?

Vrem ca publicul să ne solicite permanent să programăm marile capodopere ale veacului XX ?

Atunci să programăm tot timpul valorile mai mari sau mai mici ale muzicii contemporane, să desfășurăm o operă permanentă, sistematică de apropiere a publicului de creațiile contemporane.

Să ne gîndim de asemenea că receptivitatea membrilor Filarmonicii clujene, publicului clujean față de creația contemporană nu este decît rodul unor îndelungate eforturi depuse ani în șir de conducerea acestei formații pentru cultivarea acestui gen de muzică...

În același mod aș pune și problema „exigenței publicului" de care vorbiți în ancheta dumneavoastră.

Nu putem vorbi după părerea mea de „exigența" publicului în condițiile în care sîntem atît de departe de un public dornic să asculte meditațiile muzicale ale veacului nostru.

Cauzele acestei situații le-am amintit...

Să nu uit, nu puteți vorbi de asemenea de „exigența" publicului în condițiile în care avem de cele mai multe ori de-a face cu un auditoriu dornic doar de un simplu divertisment, care de multe ori nu înțelege că asimilarea muzicii noi, a artei contemporane în general, cere (independent de profesia pe care o ai), efort cognitiv, dorință de cunoaștere.

Puteți avea bineînțeles preferințe. Îl puteți iubi pe Brahms, sau puteți îndrăgi numai genul lucrărilor concertante... Dar aceste preferințe nu pot explica plecările în pauza unui concert cînd urmează lucrări simfonice de... Debussy și Ravel.

Să știm să luăm înainte de toate măsurile necesare pentru o educație sistematică a acestui public și după aceea să discutăm despre raportul dintre exigențele lui și noile valori ale muzicii românești...

4 Imperios necesară mi se pare la ora aceasta luarea unor măsuri care să asigure o masivă prezență a muzicii noastre peste hotarele țării.

Trebuie să asigurăm înainte de toate, după părerea mea, prezența formațiilor și a muzicii românești la toate marile manifestări artistice de peste hotare.

Am colindat în ultimii ani marile centre muzicale ale lumii de la Moscova la New York. Peste tot am întîlnit o mare prețuire pentru arta românească, dar nu am găsit nici discuri, nici partituri românești cu toate că am certitudinea că s-ar bucura peste tot de o călduroasă primire...

Cine să se ocupe de prompta difuzare a muzicii românești decît forurile noastre administrative însărcinate cu propaganda valorilor culturale românești peste hotarele țării... ?

PAUL POPESCU

1—2 Vă dați seama că-mi este foarte greu să numesc una sau alta dintre lucrările pe care dvs. le numiți „reprezentative" pentru frontul componistic contemporan.

În ultimul timp mi-am îndreptat atenția spre teatrul liric și de aceea aș îndrăzni să încep această listă de menționări cu opera lui Mansi Barberis „Apus de soare" care mi se pare interesantă prin tematica ei, prin momentele ei de încleștare dramatică.

Mi-aș exprima de asemenea atașamentul meu pentru lucrări scrise în ultimii ani de Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Costin Miereanu (am avut o deosebită bucurie dirijînd în primă audiție „Omagiu lui Brâncuși").

Interesantă mi se pare de asemenea prin sinceritatea mesajului ei, creația lui Doru Popovici. Ultima simfonie pe teme bizantine este o confirmare a darurilor sale de melodist.

Îmbucurător pentru noi este ritmul cu care lucrează septuagenarul Ludovic Feldman, arta cu care știe să țină pasul cu marile cuceriri de limbaj ale epocii.

Apropiate îmi sînt de asemenea lucrările lui Cornel Țăranu, M. Mitrea Celarianu și ale multor altor mai tineri sau mai vîrstnici creatori.

3. După o îndelungată experiență de dirijor a multora dintre orchestrele simfonice din centrele muzicale ale țării, aș vrea să amintesc greutățile cîteodată incomensurabile pe care trebuie să le surmontăm pentru a putea impune o nouă lucrare în repertoriul unei formații din provincie. O lucrare de mare interes ca „Muzica pentru pian și percuție" a lui Aurel Stroe nu se poate cînta la ora actuală după părerea mea, decît la București și Cluj și maximum la Timișoara.

Orchestrele nu au în primul rînd pregătirea tehnică necesară tălmăcirii unor asemenea lucrări, iar în al doilea rînd, nu posedă instrumentele necesare unor creații contemporane.

4. Indiscutabil că muzica românească a atins momentul în care trebuie să ne ocupăm îndeaproape de difuzarea ei peste hotarele țării.

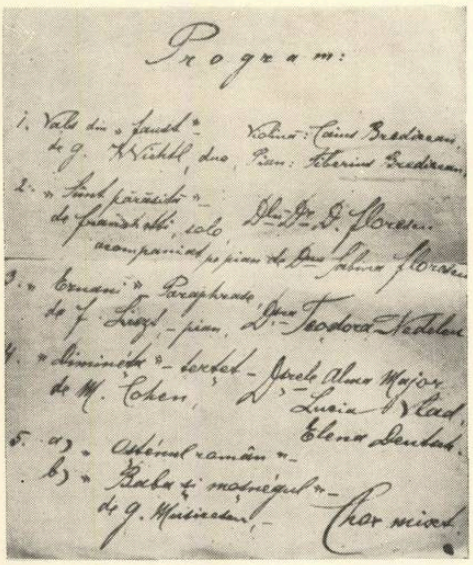
Două măsuri trebuie luate de urgență : în primul rînd, instituirea unui Festival internațional de muzică românească — unic prilej de a face cunoscut unor oaspeți străini ansamblul preocupărilor muzicienilor români, iar în al doilea rînd trebuie să obținem ca interpreții să programeze în turneele peste hotare cu prioritate lucrări românești.

În ce mă privește, socotesc drept o datorie de onoare ca de fiecare dată cînd sînt invitat să dirijez în străinătate să programez și lucrări românești. În concertul pe care-l voi dirija de pildă la mijlocul lunii martie la Paris (cu Orchestra de cameră a Radiotelevizіunii franceze) am programat printre altele și două piese românești : Divertismentul pentru două clarinete și orchestră de coarde de Dumitru Capoianu și „Spații II" — de Costin Miereanu.

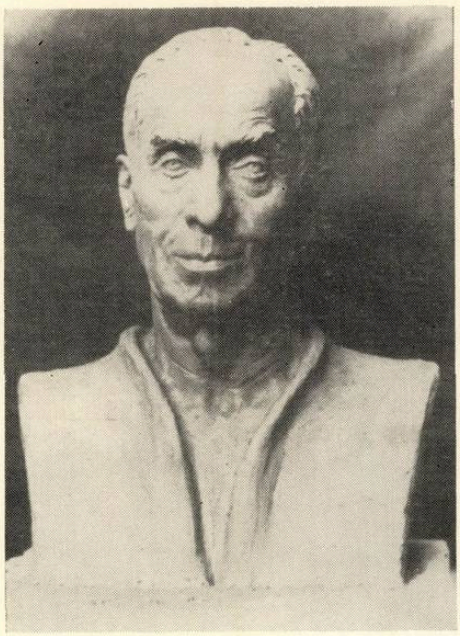
anchetă realizată de IOSIF SAVA

Tiberiu Brediceanu la 50 de ani

...cu Ilarion Cocişiu

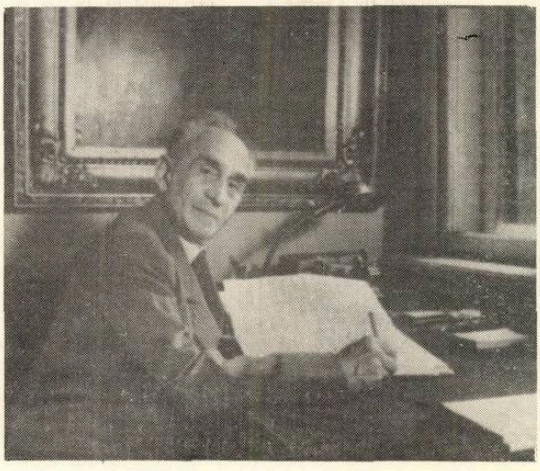


Programul unei şezători muzicale de la Caşovia, 1891, la care fraţii Tiberiu şi Caius Brediceanu au contribuit prin executarea Valsului din opera „Faust" de Gounod, la vioară şi pian



Bust de Militza Pătraşcu

...cu George Dima şi D. Popovici-Bayreuth



...la 90 de ani la masa de lucru

I. Mureşianu

...cu I. Mureşianu şi Leonida Domide

TIBERIU BREDICEANU

1877 — 1968

Port cu emoție la acest ceremonial de doliu din partea compozitorilor și muzicologilor noștri prinosul cel de pe urmă de recunoștință și dragoste pentru venerabilul maestru al muzicii românești TIBERIU BREDICEANU.

Monument de viață și de omenie, simbol al virtuților cîntecului țărănesc, acest înaintaș — contemporan multor generații de muzicieni — ne obișnuise cu prezența sa neclintită, cu proverbiala eleganță sufletească și amabilitatea care ne vor lipsi multă vreme.

În pragul veacului în care generația mea și-a început viața, în țara Românească de peste munți, un june destoinic și înflăcărat, născut dintr-o bună familie de intelectuali patrioți, luptători pentru libertatea și înălțarea poporului român oropsit, pornea să colinde satele din Ardeal, din Maramureș și Banat, culegînd ca o albină vrednică melodii după melodii în colecții de mii de piese.

Întîi după ureche, apoi cu fonograful, munca de culegere și de transcriere a cîntecelor populare a devenit cu vremea o pasiune care i-a umplut viața și i-a definit rosturile. Folclorist, publicist, compozitor, animator al vieții culturale, s-a dăruit întreg idealului făurit în anii tinereții.

Tiberiu Brediceanu a iubit muzica populară românească cu patima, candoarea și romantismul primei iubiri la care aceasta a avut dreptul din partea muzicienilor români mai vechi sau contemporani activității sale: Musicescu, Mureșianu, Vidu, Kiriac, Cucu, Drăgoi.

Dintr-un adînc sentiment de dragoste față de popor, dintr-o perfectă comuniune de simțire cu oamenii acestor locuri, a pornit și s-a împlinit timp de șase decenii opera Brediceanului.

În istoria muzicii care pe atunci părea că aparține numai apusului, croiam poteci care nu erau ale altora și care au rămas pe de-a-ntregul ale noastre.

Arta cultă românească în toate manifestările ei se confundă la origini cu arta populară de care s-a despărțit încetul cu încetul. Ramurile noi s-au îndreptat înmugurind spre zare, dar au rămas legate la încrengături pe tulpină. Altoiurile tîrzii au înobilat și au îndulcit fructele, dar seva cu gustul și vigoarea pămîntului vine din trunchiul bătrîn.

Întoarcem astăzi o filă din istoria muzicii românești scrisă cu stăruință și abnegație într-o întreagă viață de om, dăruită cu ani mulți și binecuvîntată cu bucuria împlinirilor visate.

Lui Tiberiu Brediceanu i-a fost hărăzit să vadă și să trăiască așa cum a văzut și a trăit măreția actului unirii de la Alba Iulia, împreună cu jumătatea de veac de după el — înflorirea muzicii românești de-a lungul multor decenii pînă astăzi.

Am fost prieteni. În toate împrejurările care ne-au apropiat ne-am manifestat spontan unul pentru celălalt simpatia și stima. Marele prieten n-a trecut niciodată peste vreun eveniment din viața mea pe care să nu-l însemne cu rînduri pline de dragoste și delicatețe, iar eu l-am iubit și l-am admirat.

Terminînd puținele cuvinte pe care cu durere și emoție le dăruiesc muzicianului, omului și prietenului Tiberiu Brediceanu, înclinîndu-mă adînc, mă rog cu stihuitorul anonim:

„Doamne dă soare și ploaie
„Și noaptea trimite rouă
„Peste groapa asta nouă",

în țintirimul de onoare al muzicii românești în care s-au aliniat în ultimul timp și vîrstnici și tineri întru gloria prezentă și viitoare a culturii românești. Considerați acest omagiu adus lui Tiberiu Brediceanu drept mărturisirea unui muzician român care a gîndit și gîndește la fel cu el despre virtuțile și rosturile lui, despre destinele muzicii românești, despre viitorul nostru și al țării noastre în lume.

Fie-i țărîna ușoară și pomenirea veșnică!

Ion DUMITRESCU

★

Aducem acum, pioși și emoționați, în numele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, ultimul nostru omagiu aceluia care a fost Tiberiu Brediceanu, artistului patriot, într-adevăr al poporului, muzicianului și cărturarului neobosit care a brăzdat aproape un întreg secol cu lumina minții și cu generozitatea sufletului său.

Tiberiu Brediceanu a fost organizatorul neobosit al vieții muzicale din țara noastră, ctitor al unor instituții de seamă care au afirmat spiritualitatea și puterea de creație a unui popor mîndru și talentat, harnic și plin de o nobilă demnitate. Astfel a pătruns numele lui Tiberiu Brediceanu în conștiința generațiilor contemporane lui, astfel l-am cunoscut și l-am cinstit, la rîndu-ne, ca pe un clasic al muzicii românești, alături de toți acei creatori și oameni de bine care și-au dat prinosul lor de muncă și de energie la făurirea culturii noastre de astăzi.

Tatăl său a fost luminatul și înflăcăratul luptător pentru libertatea socială și națională a celor aflați sub dominația habsburgică, vestitul Coriolan Brediceanu, figură pe care geniul popular a imortalizat-o în versuri pline de mîndrie :

„Nu-i român ca bănățeanu'
Bănățean ca lugojanu'
Lugojan ca Brediceanu !

Astfel, primul vlăstar al acestei familii, care s-a dedicat muzicii, a urmat idealurile patriotice ale tatălui său, servindu-le cu armele cele mai alese : cu pana și cu cîntecul.

În atmosfera de emulație cărturărească și artistică, hrănită de dorul neatîrnării naționale și de năzuință de a fi un singur gînd și o singură simțire cu „frații de dincoace de munți", Tiberiu Brediceanu a găsit încă din tinerețe exemple demne de urmat în activitatea unor bănățeni ca Victor Vlad Delamarina, a Sofiei Vlad Rădulescu și, mai presus de toate, în acea a lui Ion Vidu.

Oriunde l-a mînat apoi destinul său de creator și de animator pe tărîm cultural și obștesc, la Brașov, la Cluj, la București, Tiberiu Brediceanu nu și-a uitat idealurile, și nu și-a cruțat eforturile pentru a îndeplini cu cinste obligațiile pe care dezvoltarea culturii le impunea în acele momente.

Creația sa rămîne un exemplu de artă adevărată, răspunzînd celor mai adînci imperative ale luminării și atragerii spre frumos a maselor largi. În acest sens ea se alătură creației înaintate a precursorilor, este un exemplu clasic de acord realizat, cu sinceritate și entuziasm, între intelectual și poporul din care s-a născut.

Corurile sale, lucrările destinate scenei, zugrăvind în culori vii și la dimensiuni de frescă obiceiurile de pe întreg cuprinsul țării și cu deosebire, acele buchete de gingașe melodii care, în interpretarea cîntăreților noștri sau a celor din alte țări, au pătruns pînă dincolo de fruntariile României, reprezintă contribuția inestimabilă a acestui muzician la creația noastră națională.

Odată cu întregul popor, cu artiștii și colegii săi de profesie, statul și partidul nostru au acordat artei și activității lui Tiberiu Brediceanu cinstirea cea mai adîncă. Sentimentul acesta ne onorează pe toți și ne dă o mîngîiere acum în clipele triste ale despărțirii.

Pilda vieții și activității sale va rămîne veșnic vie în cugetele și inimile noastre, iar generațiile de azi, de mîine vor aduce prinosul lor de recunoștință celui care, cu harul și cu osteneala cea mai nobilă, a așezat o piatră de temelie la edificiul culturii și artei poporului român.

Ion BRAD

★

În aceste momente de dureroasă despărțire, cînd cu sufletul îndoliat înconjurăm pe cel ce pleacă dintre noi, se cuvine a ne aminti de meritele deosebite ale marelui dispărut, ce i-au asigurat un loc de seamă în istoria muzicii românești.

Artist cetățean, de o înaltă conștiință patriotică, slujitor devotat al cauzei muzicii naționale, Tiberiu Brediceanu și-a închinat talentul și întreaga sa energie creatoare propășirii artei noastre, contribuind alături de celelalte mari figuri ale muzicii românești din trecut, la așezarea ei pe temeliile de granit ale minunatei noastre creații populare.

Urmaș spiritual al lui Dima, Mureșianu și Vidu, Tiberiu Brediceanu s-a distins în întreita calitate de compozitor, folclorist și neobosit animator al vieții muzicale.

Născut la 2 aprilie 1877, la Lugoj, fiu al lui Coriolan Brediceanu, neuitatul luptător pentru dreptate națională și socială a românilor din Transilvania, viitorul compozitor a crescut într-o atmosferă îmbibată de fermecătoarele melodii ale cîntecelor și dansurilor bănățene, care au lăsat o urmă adîncă în sufletul său, contribuind la formarea timpuriei sale sensibilități artistice. În orașul său natal a studiat muzica cu pianista Sofia Vlad-Rădulescu,

mama poetului bănățean Victor-Delamarina. Ca elev al Liceului din Blaj, Tiberiu Brediceanu a fost inițiat de Iacob Mureșianu în tainele compoziției, fiind îndemnat în același timp spre a se dedica și muncii de cercetător al muzicii populare. După terminarea la Viena a studiilor sale juridice și muzicale, Tiberiu Brediceanu se stabilește la Brașov, unde începe activitatea sa fructuoasă de compozitor, folclorist, publicist și organizator al manifestărilor artistice ale societății culturale „Astra" cu un important rol în viața culturală a românilor din Transilvania.

Preocuparea sa pentru folclor avea o semnificație ce trecea mult dincolo de aceea a unei îndeletniciri pur artistice sau științifice. Activitatea sa de culegător al muzicii populare autentic țărănești, aproape necunoscută pînă atunci, începe în anul 1891 și în timpul îndelungatei sale activități folcloristice, Tiberiu Brediceanu a adunat și a publicat peste două mii de melodii populare din toate ținuturile Transilvaniei, contribuind astfel la o mai bună cunoaștere a creației muzicale populare, demonstrînd frumusețea și inepuizabila ei bogăție.

Prelucrările sale de cîntece populare pentru voce și pian, transcrierile de dansuri populare pentru pian sau orchestră, reprezintă o contribuție importantă în procesul de dezvoltare a muzicii românești, dovedind marea valoare artistică a folclorului ca sursă de inspirație pentru creația cultă.

Cu activitatea de culegere și prelucrare a melodiilor populare se împletește organic și activitatea componistică propriu-zisă a lui Tiberiu Brediceanu. Primele sale lucrări, îndeosebi pentru pian, datează de pe la sfîrșitul veacului trecut și continuă nobila tradiție a lui Mureșianu și Porumbescu, dobîndind o largă circulație. Partea cea mai importantă a creației sale o reprezintă lucrările scenice, numite de autor „Icoane din popor", La șezătoare, Seara mare, La seceriș, și Poemul etnografic „Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cîntec", lucrări compuse în spiritul muzicii populare, exercitînd o incontestabilă influență asupra compozitorilor mai tineri din Transilvania. Unele din aceste lucrări ale lui Tiberiu Brediceanu au fost scrise cu mulți ani înainte de unirea Transilvaniei cu România și astfel ele aveau, pe lîngă semnificația lor artistică, și o deosebită semnificație politică, contribuind, la fel ca și creația altor compozitori români de pe acea vreme, la întărirea conștiinței naționale.

Imaginea activității multilaterale a lui Tiberiu Brediceanu se întregește cu acea de publicist, autor al unor scrieri importante despre creația populară, precum și a unei scurte lucrări de istoria muzicii din Transilvania.

Neuitate rămîn și meritele sale de inițiator și organizator al unor importante instituții muzicale, înființarea în 1920 a Operei Române și a Conservatorului din Cluj, și în 1927 a Conservatorului „Astra" din Brașov, precum și cele legate de activitatea sa de director al Operei din București, în care calitate a promovat cu consecvență repertoriul autohton de muzică dramatică.

Viața lui Tiberiu Brediceanu închinată artei și progresului, opera sa muzicală însuflețită de dragostea pentru omul din popor și creația acestuia, rămîn pilde admirabile, constituind pentru urmași un puternic îndemn de a continua opera înaintașilor.

Luîndu-ne un ultim rămas bun de la ilustrul dispărut, a cărui memorie o vom păstra veșnic vie în inimile noastre, îi aducem prinosul nostru de admirație și recunoștință.

Zeno VANCEA

★

Cu inima strînsă de durere, aduc omagiul și recunoștința artiștilor și întregului personal al Operei Române, instituție pe care în urmă cu un sfert de veac maestrul Tiberiu Brediceanu a condus-o cu marea lui competență și cu lucida lui înflăcărare pentru tot ce înseamnă cultură românească.

Legăturile maestrului cu Opera erau însă mult mai vechi : compozițiile sale scenice „La șezătoare", „La seceriș" și „Seara cea mare" se reprezentaseră și cîștigaseră de mult adeziunea entuziastă a artiștilor, transmisă din generație în generație. Astăzi încă, lucrările nemuritoare de o atît de nobilă intonație românească ale lui Tiberiu Brediceanu formează tezaurul de bază al repertoriului autohton de concert al tuturor soliștilor noștri. Și cît va trăi acest neam se vor auzi „Doina Stăncuței", „Pe sub flori mă legănai", „Cine m-aude cîntînd" și toate celelalte capodopere de gingășie, sinceritate și profunzime în care se oglindesc atît de firesc și de clar sufletul și trăsăturile poporului nostru.

De la George Folescu, Traian Grozăvescu și Jean Atanasiu, de la Viorica Ursuleac, Florica Cristoforeanu și Lucia

Cosma pînă la tinerii care descifrează încă pe băncile şcolilor de muzică şi ale conservatoarelor tainele artei muzicale, lucrările izvorîte din marea sa dragoste pentru acest popor, au fost şi vor rămîne una din permanenţele muzicii româneşti.

Dar Tiberiu Brediceanu nu este numai un clasic al compoziţiei şi folcloristicii noastre. El va rămîne deapururi pentru noi şi pentru toţi cei care vor veni după noi şi ca unul dintre animatorii neobosiţi, ca un om care s-a dăruit cu aceeaşi pasiune luptei pentru dezvoltarea şi înflorirea artei naţionale. În acest sens, contribuţia esenţială a lui Tiberiu Brediceanu la întemeierea Operei Române şi a Teatrului Naţional din Cluj rămîne ca un fapt de majoră importanţă culturală.

De asemenea, din timpul celor cinci ani cît a fost director al Operei din Bucureşti, el ne-a lăsat primul studiu sistematic asupra artei lirice româneşti de la începuturi pînă în anul 1940, studiu care constituie pentru cercetătorii de astăzi una dintre cele mai documentate şi mai temeinice surse de informare.

Ca director al Operei Române din Bucureşti, Tiberiu Brediceanu a orientat repertoriul spre promovarea masivă a creaţiei originale şi a înfiinţat orchestra proprie a Operei rezolvînd una din problemele principale care dăinuia de 20 de ani.

Dar poate mai presus decît toate, el a rămas în amintirea tuturor celor ce au lucrat sub conducerea sa, omul blajin, înţelegător faţă de nevoile celor necăjiţi, omul care era întotdeauna alături de colaboratorii săi, de la cel mai mare artist pînă la cel mai necunoscut maşinist.

La despărţirea de ilustrul muzician şi om de inimă care a fost Tiberiu Brediceanu, salariaţii Operei Române din Bucureşti se înclină cu adîncă pioşenie şi cu respectul cuvenit acelora care nu vor pieri niciodată din conştiinţa urmaşilor.

Petre CODREANU

★

Acela care ne-a părăsit a fost Tiberiu Brediceanu. Mă simt onorat a evoca locul acestui mare om al neamului nostru în cultura şi arta deceniilor pe care eu şi cei de-o vîrstă cu mine le-am parcurs. Treizeci de ori, pe de trei ori atît. Dar, pe de şapte, pe de zece, pe de şaptesprezece ori gîndind importanţa şi rolul pe care Tiberiu Brediceanu a avut-o faţă de muzica noastră. Este puţin lucru să nu ştim astăzi dacă unele melodii aparţin poporului sau sînt creaţia acestui maestru ? ; este puţin lucru să nu ştim astăzi dacă unele melodii aparţin maestrului şi nu sînt autentica simţire a unui neam ?

Cine poate avea azi pretenţia de a se confunda cu simţirea acestui popor ?

A trăit, a simţit, a creiat şi a văzut alături de ceea ce neamul românesc a trăit, a creiat şi a năzuit. Şi, cu viziunea omului de elevată perspectivă s-a sacrificat într-o luptă de pionierat, bătînd drumurile celor mai îndepărtate sate pentru a aduna comorile artei populare şi a le arăta lumii. A scos din necunoaştere sufletul muzicii şi l-a pus la vedere, ne-a arătat ce avem, cine sîntem şi cine trebuie să fim.

A ţîşnit ca o scînteie dintr-un jăratec, urmîndu-şi traectoria măreaţă, pentru a se întoarce o fărîmă de cenuşă în focul ce a izbucnit şi pe care întîiul între toţi l-a stîrnit : focul cîntecului românesc.

Fie-i memoria binecuvîntată.

Liviu GLODEANU

SABIN DRĂGOI

1894 — 1968

Regret, — mărturisesc cu multă melancolie, — că tot mai des îmi revine, în ultima vreme, sarcina tristă, de a asista colegi și prieteni la ultimul lor popas între noi și de a cuvînta în numele obștei de muzicieni din Uniunea Compozitorilor, pentru despărțirea cea de pe urmă.

Zilele trecute, Tiberiu Brediceanu, astăzi Sabin Drăgoi urmează, în calea ireversibilei treceri, șirul luminos de personalități proeminente ale muzicii românești, imagini scumpe, pe care timpul, care aleargă nestăvilit, le cufundă încet în adîncul aducerilor aminte. „O timp lacom, bătrînețe pizmașe, dinte greu al vremii, care măcinați viața și bucuriile oamenilor" !

★

Ce luminoase file înscrie istoria muzicii noastre în etapa contemporană vieții și activității lui Sabin Drăgoi, — ce idealuri, ce avînturi, ce rosturi, ce împliniri, hărăzite unei vieți de om să le trăiască !

Ascultați, cît de simplu, cît de dulce se deapănă amintirile și crezul folcloristului, în cuvîntul scris în 1925 pentru cele „303 Colinde" :

....„Afară era un ger aspru și sec. Zăpada căzută gros de cîteva zile, reflecta cu miriade de sclipiri lumina lunii. Din cînd în cînd se auzea ritmul dubelor din depărtare, amestecat cu lătratul cîinilor...

„Scoală gazdă nu durmire
Că nici noi nu am durmitu
Holerunda lerui,
Doamne".

Și mai departe :

....„Împins de dragostea nemărginită pentru poporul nostru și, pentru sufletul său bogat în manifestări artistice, am întreprins desgroparea comoarei noastre muzicale în mod sistematic, la începutul anului 1923 ;

„Această comoară este infinit de bogată. Este inepuizabilă !"

Și, închei citatele cu binecunoscuta chemare pentru salvarea folklorului — „strigăt", cum zicea el, care-l înveselea pe profesorul Brăiloiu, oridecîteori și-o amintea :

„Să grăbim, că bate ora 12 ! ne civilizăm ! Ajutor !" (Era în 1925).

Credința neclintită în forțele creatoare și menirea acestui popor, conștiința dreptății și necesității împlinirii unității naționale, dăruirea cu pasiune operei de valorificare a patrimoniului muzical popular, sînt trăsături care întregesc profilul moral al artistului-cetățean și patriotului, afirmat într-o perioadă de început a activității sale și a culturii noastre.

Toate evenimentele cruciale din perioada în care a trăit și activat : — marea împlinire din 1918, eliberarea din 1944 împreună cu anii care au urcat de atunci spre incandescența zilelor de față, l-au aflat pe Sabin Drăgoi în primele rînduri, activînd pe toate fronturile, aducîndu-și contribuția în toate sectoarele, în toate împrejurările, în toate problemele muzicii și culturii românești : compozitor, culegător de folclor, profesor, dirijor de cor, organizator și îndrumător al vieții muzicale.

Cuvintele pe care le voi cita acum, ar putea să reprezinte testamentul artistic al muzicianului :

....„Eu am dezgropat diamantul. Cred că mai bine nu-mi puteam aduce prinosul de recunoștință și admirație față de acest popor genial, căruia îi aparțin și sînt mîndru de aceasta !"

....„Dacă voi fi greșit, — să fiu iertat, căci m-a orbit nemărginita iubire a poporului meu, vrednic de admirație !" Nu, Sabin Drăgoi n-a greșit, nu putea să greșească, pentrucă înălțimea gestului, natura angajamentului față de popor, intensitatea dragostei și pasiunei depuse pentru desăvîrșirea lucrului întreprins, a ajuns ca să topească orice zgură și să scoată la lumină aurul curat al strădaniilor sale.

Sabin Drăgoi rămîne un maestru necontestat al muzicii românești.

. . . . . .

Ca o împlinire simbolică a unei existențe și misiuni legate statornic de tradiție, Sabin Drăgoi și-a ales clipa trecerii dintre noi într-una din nopțile cu colindători la ferestre, cînd în Seliștea Banatului, — pe valea Adamească, — ulițele se umplu de dubași, de cîntări, de urări pentru anul nou, de larmă înveselitoare.

Glasurilor însufletite care oficiază datina străbună, li se amestecă, de astădată, durerea și amărăciunea oamenilor de-o simțire și de-o nădejde de pretutindeni, în inima cărora faima autorului atîtor splendide coruri, miniaturilor pentru pian, Divertismentului rustic, Năpastei, răzbate de aproape o jumătate de veac de istorie culturală a poporului român.

Să-mi fie îngăduit ca, legînd peste vremuri, rosturile și destinele, să dăruiesc lui Sabin Drăgoi stihurile potrivite de primul isteț culegător de folclor, pentru lespedea mormîntului său de la Lucaci :

„Împlinindu-mi datoria
„Și talantul ne-ngropînd,
„Mi-am sfîrșit călătoria,
„Dînd în lume, altor, rînd."

. . . . . .

Să rămîie Sabin Drăgoi pentru noi toți și pentru generațiile de muzicieni care vor veni, pilda luminoasă a înaintașului care a izbutit în credința lui neclintită în virtuțile și menirea poporului nostru, în viitorul de aur al culturii sale.

Fie-i țărîna ușoară și amintirea neștearsă !

Ion DUMITRESCU

★

Cu dispariția lui Sabin Drăgoi, urmînd atît apropiatul deces a lui Tiberiu Brediceanu, școala noastră muzicală suferă iarăși o foarte grea pierdere.

În numele secției de artă a Academiei Republicii Socialiste România, al cărui distins membru a fost, aduc aici un pios omagiu prețuitului nostru coleg, neobositului culegător al cîntecului nostru popular, stîlp al creației muzicale românești.

Încetul cu încetul ne părăsesc vechii tovarăși lăsînd un gol greu de împlinit.

Sabin Drăgoi s-a născut în Banat, în acel Banat unde flacăra patriotismului s-a păstrat nestinsă de-a lungul veacurilor.

După studii temeinice la Cluj și la Praga, se întoarce în țara întregită unde ocupă posturi însemnate în învățămînt, preluînd vremelnic și direcția Operei din Timișoara. Stabilit mai tîrziu în București, devine vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor și conduce cu vrednicie timp de peste 14 ani Institutul de Etnografie și Folclor de pe lîngă Academia Republicii Socialiste România.

Pe tărîmul creației muzicale, Sabin Drăgoi se afirmă încă din 1920 cu dansuri populare, colinde și cîntece, vădind în acele vremuri îndepărtate o neclintită dragoste pentru arta noastră populară. A scris în toate genurile și ne lasă o prețioasă moștenire și totodată un îndreptar pentru generațiile mai tinere.

O lucrare ca Divertismentul rustic, distins în 1928 cu premiul „George Enescu", rămîne și astăzi un model de creație autentic românească, conceput în timp ce influențele din afară sporeau îndoielile, ezitările și nesiguranța. Iar marea reușită a operei „Năpasta" rînduiește pe Sabin Drăgoi printre fruntașii cei mai prețuiți ai unei arte cu adevărat naționale.

Mihail ANDRICU

★

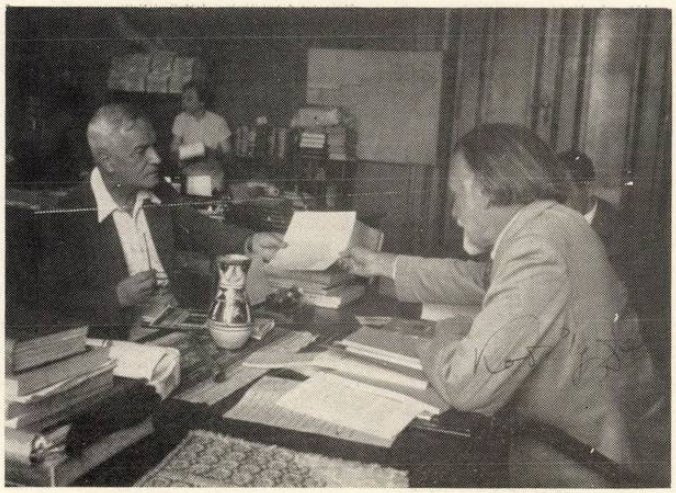
Există nume care reprezintă nu numai un om anumit, dar și o epocă, o filă de istorie. O asemenea filă de mare însemnătate pentru evoluția culturii muzicale românești a fost scrisă de maestrul atît de multilateral înzestrat care a fost Sabin Drăgoi. Continuator al unor nobile tradiții — și creator de tradiție el însuși — prezența sa în mijlocul nostru, al generațiilor mai tinere, avea semnificația unui simbol : simbolul permanenței geniului creator românesc. Peste timp — și peste cele temporare — muzica lui Sabin Drăgoi se înscrie la loc de cinste în fondul de aur al culturii noastre.

Acei dintre noi care au avut bucuria să-i fie elevi, sau să lucreze sub îndrumarea lui, știu că întreaga sa ființă vibra în unison cu aspirațiile cele mai scumpe ale poporului nostru.

Dragostea sa pentru tezaurul melodic național, contactul cu viața și cu obiceiurile poporului nostru au avut un rol hotărîtor în creația și activitatea lui Sabin Drăgoi.

În ciuda multiplelor sale obligații, el era prezent cu pana sau cu vorba, ori de cîte ori iureșul înnoitor al construcției socialiste îl solicita. Se înflăcăra ușor și știa să-i înflăcăreze și pe alții.

Compozitor fecund, folclorist erudit, pedagog atent, conducător priceput, deținător de importante distincții de Stat și premii de compoziție, Sabin Drăgoi avea marea calitate de a rămîne un om simplu, deschis, ușor abordabil. Nici înaltele școli din străinătate prin care a trecut, nici funcțiile de răspundere care i-au fost încredințate, nu l-au îndepărtat de obîrșia sa țărănească de care era mîndru.



Sabin V. Drăgoi împreună cu Zoltán Kodály la Academia de Ştiinţe din Budapesta în iulie 1954

În camera de lucru la Timişoara în 1948

Medalion realizat de sculptorul Ion Jalea în 1954

Portret cu autograf dăruit de George Enescu compozitorului

Cu o parte din membrii corului Crai Nou — Timişoara 1939

Tatăl compozitorului la vîrsta de 70 ani

Casa părintească din satul Seliște județul Arad

Cu mama sa la Timişoara în 1932

Poate că aici, în vigoarea, echilibrul și bunul simț caracteristice țăranului român, ar trebui căutat și secretul muzicii sale, darul de a vorbi atît de nemijlocit și convingător oricui o ascultă.

Cu rădăcinile adînc înfipte în plămada cea mai autentică a poporului, Sabin Drăgoi a mînuit un limbaj muzical românesc de esență populară cu aceeași naturalețe cu care o plantă rodește potrivit solului din care-și trage seva. Fie că e vorba de lucrările sale simfonice, de operele și corurile sale, de muzica instrumentală sau de film, melosul propriu lui Sabin Drăgoi nu-și desminte niciodată origina populară, acea idee de bază cizelată îndelung cu mînă de maestru.

Pregătindu-se să sărbătorească cum se cuvenea cea de a 75-a aniversare a sa, Filarmonicile noastre își propuseseră în repertoriul actualei stagiuni un număr însemnat de lucrări din creația lui Sabin Drăgoi. Nimeni nu putea bănui că proiectatele concerte Sabin Drăgoi, vor servi în realitate pentru a marca trista împrejurare ce ne unește astăzi aici.

Adînc îndurerați ne luăm azi rămas bun dela acel care a fost Sabin Drăgoi, păstrînd în noi ecourile de neuitat ale cîntecelor și colindelor sale care ne-au încîntat cîndva copilăria, după cum o încîntă azi și pe a copiilor noștri.

Încetarea din viață a lui Sabin Drăgoi este o grea pierdere pentru cultura și arta românească, iar personalitatea sa va rămîne neștearsă în amintirea noastră.

În numele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă aduc un pios omagiu celui care a fost Sabin Drăgoi.

Nicolae CĂLINOIU

★

Nu au trecut decît cîteva zile de cînd în acest loc ne-am despărțit pentru todeauna de ilustrul nostru înaintaș, Tiberiu Brediceanu, ca adunați acum din nou în jurul acestui catafalc, să deplîngem plecarea dintre noi a aceluia ce a fost Sabin Drăgoi, maestru al muzicii românești, unul dintre făuritorii școlii noastre naționale moderne.

Ambii maeștri au fost originari de pe aceleași meleaguri și ambii au primit primele impresii hotărîtoare pentru cariera lor de artist de la aceeași muzică bănățeană pe care apoi, ca muzicieni maturi au reușit s-o prindă într-un cadru artistic de mare preț, demn de valoarea nestematelor muzicii noastre populare. Între activitatea celor doi compozitori, care prin plecarea lor au lăsat un gol greu resimțit în cultura noastră muzicală, există o organică continuitate. Transmițînd făclia aprinsă de cei ce au pus temelia muzicii culte românești din Transilvania — Dima, Mureșianu și Vidu — Tiberiu Brediceanu a fost urmat în persoana lui Sabin Drăgoi de un tot atît de devotat continuator al unei glorioase tradiții, care în opera sa muzicală s-a manifestat în forme de mai mare complexitate, într-un conținut mai cuprinzător, exprimat cu mijloace de realizare mai noi, proprii zilelor noastre, ridicînd astfel creația muzicală românească pe un plan artistic și mai înalt.

Născut la 6 Iunie 1894, în comuna Seliște, județul Arad, Sabin Drăgoi manifestă un talent muzical deosebit încă de pe vremea cînd era elev al școlii normale din Arad, unde și-a însușit primele cunoștințe teoretice, pe care și le-a îmbogățit apoi un timp ca autodidact.

Înrolat în timpul primului război mondial ca ofițer în armata austro-ungară, el cade prizonier, dar reîntors în 1919 în țară, el se înscrie la Conservatorul nou înființat din Cluj, unde absolvă studiul compoziției sub îndrumarea lui Augustin Bena și Hermann Klee. Ca student al Conservatorului din Cluj scrie primele sale compoziții un caet de lieduri, 10 piese pentru pian, un Cvartet de coarde, care atrag atențiunea cercurilor muzicale asupra tînărului compozitor. Devine apoi discipolul lui Viteslav Novak la Academia de muzică din Praga și revenind după încheierea studiilor sale de compoziție cu diploma de merit al acestei prestigioase instituții, el ocupă întîi postul de profesor de muzică al școlii normale din Deva, iar apoi cel de profesor de armonie la Conservatorul Municipal din Timișoara, instituție pe care o va conduce ca director pînă la strămutarea sa la București unde a deținut funcția de profesor al Conservatorului Ciprian Porumbescu, de director al Institutului de etnografie și folclor, și un timp cel de vicepreședinte al Uniunii compozitorilor.

Încă student fiind la Praga, el participă cu multă competență la ancheta întreprinsă de redacția vechii reviste „Muzica" din București, în legătură cu problema larg discutată pe aceea vreme de făurire a unei muzici culte românești de nivel superior, pe bază de folclor. Sabin Drăgoi afirmă, în articolul său publicat de revistă, cu tărie credința sa în viitorul artei noastre naționale. Cu intuiția marelui artist, Sabin Drăgoi a înțeles, că muzica românească va înflori nu imitînd modele străine, ci numai în cazul în care va exprima propria noastră sensibilitate artistică, într-un limbaj al nostru propriu, organic legat de creația populară, fiind convins că numai astfel vom putea participa cu cinste la marea competiție artistică a popoarelor lumii.

Pentru a avea o imagine cît mai clară, cît mai cuprinzătoare a folclorului, el a început imediat după întoarcerea sa în țară o rodnică activitate de culegere și publicare a *melodiilor populare, dînd în* vileag lucrări de mare valoare științifică, 303 colinde din Banat și Ardeal, 122 melodii din județul Caraș, Monografia comunei Belinț și altele. Cu activitatea sa de culegere se împletesc organic și aceea de prelucrare de cîntece și dansuri populare, prelucrări, care prin noutatea lor, prin prospețimea și originalitatea învesmîntării armonice arătau calea pentru crearea unor modalități de exprimare armonică inedită. Ceea ce pentru înaintași constituia încă o dificultate greu de învins, și anume, armonizarea melodiilor populare nu după preceptele occidentale, ci conform structurii lor modale, i-a reușit pe deplin lui Sabin Drăgoi încă de la primele sale prelucrări. Cunoscător atît de temeinic al folclorului, Sabin Drăgoi se exprimă apoi în propriile sale compoziții în cel mai autentic grai muzical învățat de la popor.

Cei zece ani care urmează după apariția în 1923 a Miniaturilor pentru pian, constituie perioada cea mai fecundă a activității sale creatoare, cînd scrie pe rînd Divertismentul rustic și Divertismentul sacru, acesta din urmă în spiritul arhaicelor noastre cîntări de strană, ambele pentru orchestră de cameră, Oratoriul Constantin Brâncoveanul, precum și capo d'opera sa de muzică dramatică, opera Năpasta, lucrări de temelie ale patrimoniului nostru artistic, cu care și-a înscris numele în istoria muzicii noastre în loc de frunte printre făuritorii școlii noastre naționale.

Compozitor multilateral, a cultivat în timpul îndelungatei sale activități creatoare toate genurile muzicale și într-o continuă dăruire de sine — aproape pînă în clipa în care moartea a smuls pana din mîna sa neobosită — el a îmbogățit muzica românească cu cinci opere, două oratorii, mai multe cantate, lucrări simfonice și de cameră, coruri și cîntece, muzică de film, fiecare lucrare a sa purtînd, pe lîngă pecetea autenticului național și pe acea a personalității sale artistice.

Opera sa rămîne o mîngîiere pentru cei rămași în urmă, ea va încălzi inima multor generații viitoare, căci frumosul autentic, perfecțiunea artistică înfruntă trecerea timpului.

Zeno VANCEA

★

Istoria unei culturi se scrie cu generozitatea tinereții gata să i se dăruiască și se parafează cu dramatismul ultimului obol din cartea vieții. În marea strădanie pentru afirmarea ființei muzicii românești, o pildă de credință nestrămutată în virtuțile artistice ale neamului este și va rămîne deapururi SABIN V. DRĂGOI, compozitorul, profesorul, culegătorul și propagatorul folclorului, omul atît de simplu și cald, dispărut astăzi dintre noi.

Discipol al precursorilor muzicii românești, format în contact cu arta și pedagogia unor școli naționale cu destin apropiat școlii noastre muzicale, Sabin Drăgoi a rămas fidel chemării de compozitor al poporului său, pe care și-a lămurit-o firesc și nesovăit în actul însuși de comuniune cu viața și cu arta românească. Moștenind de la părinți harul ales de a se bucura de cîntec, Sabin Drăgoi a aflat în versul și în viersul bănățean și transilvan acel „nixus formativus" din care se va zămisli propria artă. Zilele acestea, în care stihia deslănțuită a naturii ne-a întîmpinat sufletele pentru pierderea a doi eminenți promotori ai muzicii noastre, o pagină de amintiri creionată cîndva de Sabin Drăgoi îmi revine în gînd : „Era seara de ajun. Seara mare. Și eram de cinci ani. Afară, un ger aspru și sec. Zăpada căzută gros de cîteva zile reflecta cu miriade de sclipiri lumina lunii. Din cînd în cînd se auzea ritmul dubelor din depărtare, amestecat cu lătratul cîinilor îngrijorați de acest zgomot neobișnuit. Erau colindătorii care acompaniau pe lăutarul ce cînta marșul lor. Din cînd în cînd chiuiau toți deodată pe același ritm, un semn ce servea de avertisment pentru casele de care se apropiau. Deodată tăcere. Au intrat la Lochiță în casă. Mai sunt opt case pînă la noi. Nu mai aveam astîmpăr. Cu cît dubașii se apropiau cu atît deveneam mai agitat, mai nerăbdător. În sfîrșit dubele băteau tot mai tare. Au intrat în curte. Scîrțîitul lăutei se pierdea în glasul dobelor. La fereastră bătu cineva și se auzi întrebarea : Unchiule Vasile, ne slobozi cu duba în casă ? Veniți răspunse tata căci slobozirea este privilegiul capului familiei. Atunci, acompaniați de ritmul dobei, cîntară în tindă : „Scoală gazdă nu durmire, căci nici noi nu am dormitu, holerunda, lerui doamne"."

Astăzi, după mai bine de o jumătate de veac de trudă pe ogorul artei românești, Sabin Drăgoi doarme cu conștiința datoriei împlinite, lăsînd un nobil testament generațiilor la a căror formare a contribuit, cu tot plinul inimii sale mari ca acestea să poarte mai sus făclia vieții și a artei. Simțind înlăuntru chemarea de a pune umărul la ridicarea edificiului muzicii noastre moderne, imperativ susținut prin creații de structurală înnoire estetică și stilistică, precum „Divertisment rustic", „Miniaturi", corurile „Trandafiri de pe răzoare", „Bănățeană", „Idilă bihoreană",

operele „Năpasta", „Kir Ianulea", „Horia", oratoriul „Constantin Brîncoveanu", „Colinde", Dansuri, Octetul, cantate, Sabin Drăgoi a văzut în diferitele laturi ale activității artistice momente ale unui proces unic. În concepția sa, creația cultă reprezintă o prelungire firească a însuși folclorului, un foc ce arde cu strălucire mai vie pe vatra artei strămoșești.

Celui care s-a entuziasmat și ne-a entuziasmat pentru minunatele o mie de mioriță, celui care a adăogat la acestea încă o mioriță și nu mai prejos decît ele, îi aducem astăzi un ultim și adînc simțit omagiu, promițîndu-i că-i vom urma exemplul și continua strădania.

Vasile TOMESCU

★

Ne despărțim astăzi de Maestrul Sabin Drăgoi. În sensul străvechiului cuvînt românesc al marii treceri el pleacă, metaforic, pe calea cea lungă, lungă fără umbră, din țara cu dor în țara fără dor, din țara cu milă în țara fără milă, spre a se integra în marele neam al strămoșilor și a veghea împreună cu ei asupra destinelor noastre.

În sensul gîndirii moderne, ca orice mare înaintaș, rămîne printre noi prin faptele sale, prin creația sa, prin gîndirea și operele sale.

În rîndurile înaintașilor el ia locul ce i se cuvine prin legăturile sale cu pămîntul natal și cu locurile unde și-a desfășurat cea mai bună parte a activității, alături de cei ce în Banat au prețuit patrimoniul popular și au citit în el ca într-o carte pentru a descoperi marile virtuți ale neamului nostru. Alături de Eftimie Murgu, de Damaschin Bojincă, de Simion Mangiuca, de Atanasie Marinescu și în urmă de bunul lui prieten de care ne-am despărțit atît de curînd, de Tiberiu Brediceanu.

Prețuitor al tradiției, admirator al creației artistice populare, Maestrul Sabin Drăgoi a dedicat o jumătate de veac de muncă susținută culegerii și punerii în valoare a muzicii noastre populare.

Cuprinzînd aproape toate drumurile cîntului popular, atenția lui s-a îndreptat în chip deosebit spre ceea ce considerăm azi o culme a muzicii și poeziei noastre medievale, spre colinde, ca spre un mare monument al tradiției artistice românești.

Cele 303 colinde din valea Mureșului, înmănunchiate în volume sînt una din cărțile de temelie a folcloristicii românești. Completate în anii din urmă cu alte peste cinci sute, transcrise cu migală și pregătite cu atenția cu care și-a prezentat maestrul Sabin Drăgoi pentru tipar, toate lucrările sale, ele vor apare foarte curînd într-o nouă colecție, la Editura pentru literatură, inaugurînd poate o nouă etapă în tipăritura cărții folclorice românești.

Cunoașterea profundă a vieții celor dela care a cules cîntecele, a vieții lor muzicale înainte de toate, adînca înțelegere a acestor cîntece care constituiau primul strat, stratul cel mai profund, al propriei sale formații muzicale, spiritul fin de analist, au permis Maestrului Sabin Drăgoi să facă valoroase considerații interpretative asupra muzicii noastre populare.

Culegerile și studiile sale îl așează deci în pleiada marilor noștri folcloriști muzicali alături de D. G. Kiriac, de Constantin Brăiloiu, de G. Georgescu și de G. Breazul.

Această grije de integrare a tradiției valoroase în contemporaneitate dă sensul profund a compozițiilor maestrului Sabin Drăgoi, a minunatelor sale prelucrări corale, a creațiilor simfonice, a operelor sale în care în același spirit, creația muzicală se îmbină cu cele mai de seamă creații ale literaturii noastre, cu marile monumente ale trecutului nostru istoric, a înțelepciunii populare. Membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, Director al Institutului de Etnografie și Folclor, maestrul Sabin Drăgoi a făcut ca sub competența și înțeleapta sa conducere să adune în colecțiile sale cele mai înalte, și în orice caz cele mai de seamă valori ale tradiției noastre folclorice expusă degradării în confruntarea lor cu vremea.

Folcloriștii le sistematizează acum și le pregătesc pentru a constitui corpus-ul folclorului românesc, operă monumentală care va cuprinde ceea ce a ajuns pînă la noi dintr-un mileniu de creație folclorică românească și care va constitui marele tezaur al creației noastre populare.

Sub oblăduirea părintească a maestrului Sabin Drăgoi, institutul a realizat importante studii asupra muzicii, literaturii și dansurilor populare românești, asupra instrumentelor populare, cîntecelor epocii, cîntecelor lăutărești, obiceiurilor, basmelor, pentru a nu aminti decît unele, a realizat bibliografia exhaustivă a Etnografiei și Folclorului românesc al cărui prim volum a apărut anul acesta, cea dintîi lucrare de acest gen și de aceste proporții pentru domeniul științelor umaniste din țara noastră.

Sub conducerea sa, prestigiul Institutului a crescut necontenit în țară și în străinătate. În anul 1959 s-a inaugurat la noi primul concurs internațional de folclor muzical, maestrul Sabin Drăgoi fiind ales membru în biroul executiv al Consiliului Internațional de muzică populară.

Mihai POP

NICOLAE URSU

1905 — 1969

Un pasionat slujitor al muzicii corale bănățene *)

Cel care cu știința și convingerile de care era capabil la vîrsta primelor încercări artistice vedea în Ion Vidu supremul ideal, avea să devină, prin dragostea pentru profesie și printr-o muncă fără preget, slujitorul muzicii populare și al corului bănățean: Nicolae Ursu. Căci, înflăcărată de patriotism, semnificativă pe planul esteticului hrănit de valențele sufletești și expresive ale cîntecului popular, arta lui Vidu este rezultanta firească a factorilor ce constituiau mediul specific al muzicii bănățene.

Niciunde într-altă parte a țării, cîntecul și jocul, muzica auzită la strană, corul sau fanfara, intrate adînc în mediul țărănesc, nu au fuzionat parcă atît de strîns, constituind, fiecare în parte și toate la un loc, căile firești spre arta cultă. De ele a beneficiat și Nicolae Ursu, care, născut în comuna Șanovița din apropierea Lugojului, avea să se pătrundă de copil de frumusețea cîntecelor de dor, atît de pasionate ale fetelor și flăcăilor din sat, de vitalitatea și strălucirea, aproape festivă, a melodiilor de dans bănățean; bătrînii satului i-au tălmăcit sensurile mai subtile și aproape uitate ale cîntecelor vechi, iar de la tatăl său a deprins și mînuirea glasurilor și a înfloriturilor complicate ale cîntării cultice; corul, implicat în toate momentele mai însemnate ale vieții rurale, avea să-l cunoască de timpuriu și, într-un fel sau altul, de acest organism — fenomen pe jumătate folcloric, pe jumătate profesionist — avea să-și lege mai tîrziu toate aspirațiile și strădaniile pe tărîmul creației.

După terminarea liceului la Lugoj (prilej de a fi într-un contact și mai apropiat cu mișcarea din preajma lui Vidu), studiile muzicale făcute la Conservatorul din Cluj (între 1924 și 1928) cu Traian Vulpescu, Marțian Negrea și Augustin Bena îi deschid alte perspective decît cele ale mediului copilăriei.

Lungi ani de profesorat (1925—1946), în liceele din Cluj și Timișoara, îl consacră acelei cariere pe care au urmat-o atîția dintre muzicienii noștri, carieră plină de muncă și de sacrificii dar nu în aceiași măsură și de satisfacții. Contactul cu școala, cu această primă treaptă a „muzicalizării" individului, a avut însă meritul de a-i arăta cu claritate lui Nicolae Ursu care sînt imperativele imediate ale educației și cerințele nedisimulate ale artei. Totodată, dirijînd an de an coruri școlare, ca și alte coruri timișorene, va pătrunde tainele — nu puține pentru cine privește cu seriozitate complexitatea acestei formații dintre toate cea mai simplă dar și mai închegată sub raportul resurselor, îndemnînd la continuă exigență, la cumpătare și cumpănire în utilizarea acestora.

Dedicîndu-se fără întrerupere muncii didactice, Nicolae Ursu urmează pas cu pas gradele calificării profesionale (obține, în afara acelora muzicale, și titlul de Doctor în drept, la Universitatea din Cluj). Începînd cu anul 1946, cînd predă armonia la Conservatorul din Timișoara, continuînd a deține catedrele de folclor, teorie și dirijat coral (tangențial, istoria muzicii și forme) la Școala medie de muzică și devenind în 1962 lector, conferențiar la Facultatea de muzică a Institutului Pedagogic, și-a desfășurat eforturile în sînul învățămîntului muzical de specialitate, făcîndu-se și în această ramură cunoscut întregii opinii muzicale.

Ca dascăl, adevărata sa chemare cred că a constituit-o predarea folclorului (ceea ce nu micșorează meritele sale în familiarizarea cu principiile teoriei a atîtor discipoli sau în introducerea în tainele dirijării corale). Capacitatea de a comunica, în cunoștință de cauză, elevilor săi datele noii științe a folcloristicii — și aceasta, mai cu seamă în anii din urmă cînd o catedră de folclor, altă dată doar visată, a devenit o realitate — s-a afirmat treptat. Culegător pasionat al cîntecelor bănățene, dar și transilvănene el a înțeles însemnătatea artistică și științifică a cunoașterii și conservării acestui inestimabil fond anonim. Efortul său se înscrie cu cinste în mișcarea pe care o inițiaseră un D. G. Kiriac, Gh. Cucu, Tiberiu Brediceanu și mai apoi Bela Bartók, Sabin Drăgoi, G. Breazul și Constantin Brăiloiu și pe care o continuă proprii săi colegi Ilarion Cocișiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Gheorghe Ciobanu ș.a. Materialul astfel transcris, sistematizat și studiat constituie acele volume cu un titlu preferențial pentru autor: contribuții monografice. Sînt date la iveală astfel „Contribuții la monografia comunei Sîrbova" (1939) a comunei Măguri-Cluj (1940), a comunei Ohoba-Bistrița (1956) (o contribuție monografică, încă inedită, are în vedere comuna bănățeană Nadăș).

Primele două Monografii au primit o confirmare prestigioasă și de răsunet, fiind distinse cu Premiul „C. Rădulescu-Codin" al Academiei Române (1942), raportor fiind George Enescu.

Chiar și numai aceste titluri denotă o atitudine științifică față de cercetarea folclorică, într-o vreme în care apostolatul marilor noștri folcloriști era încă anonim, dar, iminent pericolul amatorismului, al empirismului. Se preconizează, astfel, o cercetare sistematică a vetrei artistice a cîte unui sat, „releveul" său folcloric complet, în suprafață și în adîncime, corelat cu efortul altor specialiști (rezultînd volume separate cu caracter literar, etnografic, sociologic etc.). Este metoda monografică preconizată atunci și chiar impusă cu succes de Dimitrie Gusti, metodă pe care Nicolae Ursu o adoptă, nu în direct contact cu această școală ci ghidîndu-se mai ales de unele principii asemănătoare ale Institutului Social Banat-Crișana.

Fără îndoială, lucrarea folcloristică nu numai cea mai amplă dar și cea mai realizată în spiritul exigențelor actuale este culegerea „Cîntece și jocuri din Valea Almăjului" (340 de melodii cu texte și un studiu introductiv, apărută la Editura Muzicală în anul 1958, sub patronajul Institutului de Etnografie și Folclor și beneficiind de o prefață a maestrului Sabin Drăgoi.) Valoroase prin materialul ce-l cuprind sînt și cele două cu-

*) Aceste fugare creionări la opera lui Nicolae Ursu, din partea celui ce ia fost cîndva învățăcel, au fost surprinse de nemiloasa veste a morții compozitorului. Îndurerat, închin aceste rînduri memoriei sale, cu credința că oameni ce l-au cunoscut, prețuit și iubit, o vor păstra de-a pururi neștearsă.

legeri inedite: „200 doine, cîntece şi jocuri din Ardeal şi Banat" şi „600 colinde şi cîntece de stea din Ardeal şi Banat".

În studiile introductive amănunţite ce preced culegerile ca şi în broşura publicată în anul 1942 de către Institutul Social Banat-Crişana (în care sînt cuprinse metoda practică şi cîteva sfaturi utile pentru culegerea folclorului) Nicolae Ursu îşi defineşte poziţia faţă de rostul ştiinţific al folcloristicii. În consensul ideilor epocii — cărora folcloristul bănăţean le-a rămas în general credincios — atrage atenţia asupra rosturilor artistice şi etico-patriotice a acţiunii de culegere a folclorului. Acestor deziderate la care, neîndoios ar fi subscris şi sfîrşitul de secol XIX li se adaugă tot ansamblul de principii şi metode ce constituie „armătura" sistematizării şi studierii după principii moderne, pornind de la fenomenul folcloric cu conexiunea sa intimă, legică, dintre vers şi viers, dintre melodie şi spiritul modal, dintre ritm, arhitectonică, structura limbii şi sistemul de versificaţie. Filiaţia acestor principii în metoda de cercetare a lui Nicolae Ursu poate fi urmărită — cum însuşi o mărturiseşte — pînă la sursă: concepţia şi metoda lui Bela Bartók. Dar, Nicolae Ursu acceptă, ca necesare faţă cu specificul folclorului nostru, şi corectivele aduse de Sabin Drăgoi metodei de cercetare (dintre care, cel mai concludent este acela al sublinierii prin sistemul de notaţie a paralelismului major-minor, finalele la care se recurge fiind *sol* pentru melodiile majore şi *mi* pentru melodiile minore).

Asemeni mai tuturor folcloriştilor de acum cîteva decenii, Nicolae Ursu „dubla" prin această activitate a culegătorului şi sistematizatorului produsului popular, pe compozitor, împlinea necesitatea aşezării substanţei unei muzici culte pe idiomul ancestral, deplin cristalizat, al culturii folclorice. Şi din acest punct de vedere, al poziţiei faţă de modalitatea invenţiei, care se reduce la un aport mai puţin însemnat de „originalitate", implică în schimb o sarcină, care deşi de o altă natură, nu este mai puţin anevoioasă. Este necesitatea selectării materialului, prin prisma semnificaţiei sale intrinsece (autenticitate folclorică, deci dialectală şi genuistică, expresivitate melodico-ritmică şi imagine a conţinutului literar pe care compozitorul îl vede necesarmente implicat în *respectiva* variantă şi nu în variantele sau altele dintre exemplarele puse în joc de legea folclorică a circulaţiei textelor). O a doua necesitate este aceea a intuirii şi stabilirii eficacităţii respectivului exemplar folcloric în cadrele obţinute după „prelucrare". Dintre acestea, nu de puţină importanţă (dar nu singurul!) este cadrul armonic ce poate fi atribuit unui conduct orizontal, monodic prin esenţa lui.

A fost comparată pe drept această muncă cu aceea a bijutierului, care are a găsi nestematei folclorice o montură pe măsura frumuseţii ei; dar merg mai departe, spunînd că, încă în starea sa naturală, piatra „brută" a cîntecului popular trebuie să sugereze compozitorului maniera de prelucrare, deducerea din ea însăşi a viitoarelor valori expresive, asemeni şlefuitorului ce găseşte în forma pietrei traseele ce le va urma, liniile ce-i vor răsfrînge mai bogat luminile, îi vor înzeci şi însuti culorile.

Că Nicolae Ursu şi-a însuşit ambele laturi ale îndemînării componistice, aceea de şlefuitor şi de montor, o dovedesc multe dintre piesele sale corale. Între toate însă, credem că se impune, atingînd nivelul unei pagini de antologie, cîntecul „Lino, Leano". Mai întîi, alegerea cîntecului este fără cusur: e de o concizie şi o simplitate a expresiei pe care arta populară o înfăţişează uneori creatorului cult ca un model desăvîrşit, ca pe un produs finit, rafinat, trecut prin decantările timpului şi ale unui gust ancestral. O „semi-cadenţă" a primului rînd melodic, o cadenţă pe finala propriu-zisă a rîndului melodic următor — variantă a primului, un refren terminat pe treapta a doua (refren de dimensiuni moderate, potrivit aşezate în întreg, contrazicînd parcă acea dezvoltare a elementului ce-l făcuse pe Bartók să denumească stilul bănăţean ca „dialect al refrenului"), expansiune scurtă, apoi, a ultimului rînd melodic cu imediata sa cădere în trepte, prefigurată intonaţional în rîndul al doilea. O simetrie interioară a unui cîntec totuşi liber în structura sa ritmică (libertate pe care compozitorul o subliniază prin numeroasele coroane-suspensii), a permis încadrarea fiecărui rînd melodic în cîte trei măsuri. Această *misurare* a structurii ritmico-arhitectonice a coincis şi cu intenţiile responsoriale discrete realizate la vocile inferioare melodiei, fapt pentru care şi sunetele de popas cadenţial — de o lungime liberă — s-au încadrat, în trei din momente, în măsura de patru timpi, corespunzînd pasului în optimi ale răspunsului.

Armonizarea însăşi are parcă un principiu generator în amintita sugestie imitativă (vezi, debutul tenorului şi al basului). (Dacă debutul în unison al alto-ului cu sopranul şi apoi evoluţia în terţe decurge din spiritul melodiei, replica, şi ea unisonă, a tenorului şi basului este o intervenţie mai mult polifonică decît armonică, imprimînd de la început premisele unei tratări corale specifice). Totodată, se impune o urmărire, în paralel şi în oblic a cîte unei perechi de voci, cu deosebire a sopranului şi a tenorului, procedeu de altfel caracteristic pentru scrisul compozitorului.

Valoarea acestei piese rezidă în firescul armoniei — un firesc ce nu-l desminte pe acela al melodicului, nu-l bruschează prin truvaiuri artificioase. Singurele inflexiuni cromatice sînt cea modală (prin falsă relaţie) din măsura a doua şi cea tonală din măsura a cincea. Punctul culminant — căci există unul în chiar această arhitectonică miniaturală — se plasează în refren şi este subliniat prin acordul nonei de dominantă. Prin firescul armoniei, prin economia mijloacelor ei (vezi, începutul, oscilînd numai între două şi trei voci) prin relaţia dintre aceasta, melodie şi sensul textului literar, „Lino, Leano" apare de o clasicitate ce ne duce cu gîndul la un lied de Schumann. Numai că, păstrînd principiile clasice ale articulărilor formei prin armonie, adecvarea verticalului la melodia folclorică constituie o garanţie suficientă a surprinderii specificului intonaţional folcloric şi, în afara inflexiunii cromatice pe care o socoteam modală, poate că şi relaţiile treptelor VI (VI^7)—III—IV din măsura a zecea reuşesc să aducă în culoare „pigmentarea" oferită de acelaşi concept modal.

Cu puţine elemente, dintre care răspunsul cvasi-imitativ la distanţe mai scurte şi mai îndepărtate, modificări intervalice ale melodiei, un acompaniament combinat din „ţiitura" dactilică lăutărească, sincopa (aceasta dedusă din însăşi melodie) şi contratimpul, se naşte dinamicul „Joc de doi". De remarcat este însă că ultima expunere a melodiei duce şi la o ultimă expansiune, în unison,

a sopranului, alto-ului și basului, în timp ce tenorul suprapune motivul sincopat din melodie.

Segmentul final al acestei code (pregătită încă mai înainte prin parcurgerea regiunii subdominantice *si* bemol) cunoaște concomitența, pentru un timp dar cu o deosebită sugestivitate, a tonicii *fa*, menținute de sopran, cu un acord de nonă micșorată ; *re* bemolul, acest element cromatic, nu este altceva decît sunetul modificat prin alterare coborîtoare, pe care îl pretindea pendularea subdominantică din coda primei părți, element amînat cu efect pentru sfîrșitul piesei... O ultimă și decisivă probă a sentimentului unității !

Precedată sau urmată în timp de alte lucrări corale, în care problemele specific muzicale sau de relație cu textul poetic își găsesc rezolvări complexe, lucrarea analizată rămîne un prototip al viziunii creatoare, un mănunchi de sugestii și soluții.

Consecvent unei maniere de lucru instaurate mai demult în muzica noastră corală, aceea de tratare în forme adecvate a citatului folcloric, forme de nu prea mare întindere și cu dezvoltări minim necesare, Nicolae Ursu adoptă, în ceea ce privește înmănunchierea în ciclu, perechea cîntec-joc a înaintașilor, dar extinde în același timp contrastul de mișcare și caracter la principiul mai evoluat al suitei. Mărturie stau cele patru „Suite bănățene" axate fiecare pe un fond de idei de gen folcloric, sau de particularitate dialectală, bine determinată : Suita I-a „lirică", Suita a II-a „pastorală", Suita a III-a „ceremonială", Suita a IV-a „almăjana".

Din confruntarea cu tradiția ca și din alăturarea permanentă la efortul compozitorilor bănățeni Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Vasile Ijac, Eugen Cuteanu, Filaret Barbu, de a creia o muzică națională prin tocmai sublinierea unor trăsături regionale pregnante, a rezultat un aport propriu al autorului, cu o pecete stilistică indiscutabilă. Dintre toți, poate, identificarea lui Nicolae Ursu cu acest ideal — hrănit și de cunoașterea obiectivă pe calea activității folclorice — este desăvîrșită. De aceea, unele particularități de limbaj, în tratarea dialectului popular bănățean și le-ar putea revendica.

De o structură întrucîtva singulară față cu graiurile folclorice din alte părți ale țării, dialectul bănățean cunoaște — dacă nu în totalitate, cel puțin într-o însemnată parte a sa — o timpurie încorporare a tonalității major minore occidentale în modurile autentice și străvechi. Deci prima din sarcinile pe care și le-a propus a le rezolva compozitorul a fost aceea de a trata cîntecul și jocul într-o manieră potrivită. Dacă fundamentul armoniei utilizate de către Nicolae Ursu este unul tonal, corectivele modale sînt și ele de la început sezisabile, nu însă la modul ambiguu, eterogen ci la nivelul de unitate la care însuși cîntecul bănățean cunoaște o asimilare perfectă a celor două sisteme intonaționale aparținînd a două zone de ethos și etnie muzicală. Mai acuzată însă sub aspectul autenticității se vădește a fi intonația de secundă mărită (un dat tot atît de propriu Banatului ca, pe plan arhitectural, amploarea refrenului). Unele similitudini cu muzica balcanică atestă originile străvechi ale acestui tip de intonație. O dovadă în plus o oferă analiza multiplelor situații în care se manifestă secunda mărită, toate cazurile denotînd o apariție a secundei mărite în momentul trecerii de la starea majoră la cea minoră, cu rolul de a întări cadența, atît de frecventă, pentru sud-vestul țării pe treapta a doua a modului. Departe de a fi ocolit o atare caracteristică, Nicolae Ursu o integrează mai tuturor părților „doinite" ale corurilor sale („Sus pe Semenic", „Bădiță fecior hain", „Bade, bade și iar bade" recurgînd la soluții armonice ingenioase ce alătură nemijlocit acorduri majore cu altele minore ca și unele trepte „modale" ce nu impun cu obligativitate relațiile armoniei clasice.

Ceea ce frapează în unele melodii bănățene și cu deosebire în acelea de joc este paralelismul „tonalităților" majore, în raport de două cvinte, legate prin ton întreg. Evident, muzica populară necunoscînd procedeul modulației, trecerea se realizează printr-o „mutație", deobicei de la tonul superior la cel mai grav în cercul cvintelor și prin revenirea, în final, la tonul inițial. La Ursu, procedeul se întîlnește în jocul „Iedera" și cu implicațiile modale acuzate în jocul din „Lină și Gherghină" (*sol* mixolidic — *fa* lidic — cel din urmă cu o sezisabilă tentă bihoreană).

Frecventa cadență pe treapta a doua a scării, caracteristică Banatului ca și folclorului românesc din alte părți, cadență ce atrage de multe ori și o modificare a modului, se întîlnește în practica lăutarilor ca o semicadență cu acord de dominantă (chiar în cazurile de încheiere definitivă a pieselor). În corurile lui Ursu, această poposire pe treapta a doua este concepută uneori în spiritul său modal, dar, de cele mai multe ori, în conformitate cu practica instrumentală populară, ceea ce prilejuiește compozitorului o circumscriere a unor cadențe în sfera armonică a dominantei. O interesantă extindere a acestei trăsături armonice la arhitectonică se manifestă în scurtele introduceri ce preced solo-urile lirice, un fel de preludieri în tonalitatea dominantei. Compozitorul găsește de fiecare dată o formulă deosebită : evoluție cromatică în „Lină și Gherghină", funcție „leitmotivică" (prin apariție repetată și dispunere în major sau minor) în Suita a II-a, redusă întreaga funcție dominantică la un singur acord de nonă într-o parte a Suitei a III-a.

Dacă rolul și structura acestui mic preludiu cunoaște variate aspecte arhitectonice și armonice, nici modul de dezvoltare motivică al unor piese (cu deosebire al jocurilor, mai puțin legate de alcătuirea strofică) nu este tot timpul aceeași. De la aspectul mai elaborat, preferat în „Ca la Brebu", cu predilecția pentru variația de tip cromatic, dezvoltările predilecte în ultimele coruri (de pildă, în „Nu mă călca mîndro pe picior") sînt acelea bazate — în linia melodică și în contramelodiile conductului principal — pe variantele folclorice, aceste dezvoltări fiind mai în firea materialului utilizat.

Diferitele aspecte sub care elementele de formă și de limbaj sînt prezente în creația lui Nicolae Ursu se grupează și se regrupează în virtutea unui echilibru între principiile clasice și autenticitatea materialului la care apelează. Asimilarea celor două orizonturi de expresie și manieră nu înseamnă absorbția sau lichidarea unuia prin altul, ci apariția unei calități noi, convingătoare.

Este cert că evoluția lui Nicolae Ursu este aceea de pătrundere tot mai adîncă în universul cîntecului popular, evoluție contribuind la limpezirea unei concepții creatoare, la sporirea eficienței scrisului compozitorului și la precizarea unui stil propriu ce-l situiază pe reprezentantul muzicii bănățene de astăzi printre fruntașii artei noastre corale.

GHEORGHE FIRCA

Zilele muzicii contemporane

de Nicolae Parocescu

Sînt patru zile consacrate, pe rînd, lui Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Luciano Berio și Pierre Henry, precum și una de filme muzicale documentare în legătură cu fiecare din cei patru.

Contribuția artistică interpretativă : cele două orchestre simfonice ale radio-televiziunii, trei ansambluri instrumentale de cameră, două grupuri corale de soliști și de copii, de la radioteleviziune, un mănunchi valoros de soliști vocali, instrumentali și dirijori. De asemeni : cunoscutul „Groupe de Recherches Musicales" O.R.T.F., grupul „Animation, Recherches, Confrontation" de la Muzeul de Artă Modernă, Cinemateca și, în sfîrșit, cea mai îndrăzneață, „Équipe de Mathématique et Automatique Musicales" (l'EMAMu) fondată de Iannis Xenakis. Au avut loc cincisprezece manifestări muzicale : concerte de sală, urmate la sfîrșit de întîlniri și discuții cu compozitorii și dirijorii ; audiții de muzică înregistrată, iarăși cu discuții, la Muzeul de Artă Modernă. La acestea se adaugă interviurile, dezbaterile și convorbirile animatorilor cu compozitori și muzicologi înainte de concert și între pauze, toate retransmise în direct pe două programe.

Ziua Varèse, la Muzeul de Artă Modernă — h 14 audiție de înregistrări și de muzică electromagnetică : *Amériques, Déserts, Poème électronique ;* h 18 concert : *„Densité 2,5* (flaut J. Castagnier) și, aceeași piesă, la „unde Martenot" (Fr. Deslogers), o adevărată revelație din punct de vedere al supleții sunetului și expresivității în această interpretare. Între pauze dezbatere : A. Jolivet, P. Schaeffer, I. Xenakis, pe subiectul Varèse precursorul. Seara concert la Théâtre de la Musique. „Ensemble Ars Nova", dir. Marius Constant. În program : *Octendre,* pentru opt instrumente ; *Hyperprisme* pentru orchestră mică și percuție : *Équatorial,* pentru cor și ansamblu instrumental ; *Offrendes,* pentru Soprano și orchestră de cameră ; *Ionisation,* pentru 13 percuționiști : *Arcana* pentru orchestră mare. A fost o adevărată apoteoză a operei lui Varèse, pe cît de redusă cantitativ, pe atît de revoluționară și expresivă. Ea a prefigurat — deși numai instinctiv — acea muzică nouă care pleacă de la „izvoarele operațiunilor mintale ale compoziției" (Xenakis). Din aceste concerte și din foarte bogatele comentarii la radio și în presă Varèse apare azi ca un muzician revoluționar înțeles de un mare public, care-l aplaudă cu căldură neostentată, echivalentă cu o judecată de valoare. Dintr-o astfel de prezentare densă și cvasi-integrală a acestei opere se vede clar cum în fiecare lucrare compozitorul își pune probleme noi de transformare a limbajului muzicii, probleme care azi, la Xenakis și la adepții săi, iau dimensiuni filosofico-științifice ce anunță o mutație artistică epocală.

Ziua Iannis Xenakis — grec, născut la Brăila în 1922, se întoarce în patria sa la vîrsta de zece ani ; studii muzicale paralel cu liceul și politehnica — inginer. În timpul războiului este partizan antifascist ; în 1945 este rănit, internat în lagăr și condamnat la moarte. În 1947 izbutește să ajungă în Franța, unde lucrează cu Le Corbusier ca inginer și compozitor. Este căsătorit cu o romancieră, eroină a rezistenței franceze. Reprezintă azi direcția cea mai de avangardă în muzică : unirea gîndirii științifico-matematice cu cea muzicală pe baza unei estetici ce ar acorda tendința de non-structurare din sfera fizicului cu tendința spre structurare din domeniul esteticului. Implicațiile acestei teze în filosofie și în teoria limbajului muzical sînt adînci, extrem de complexe. Dar compozitorul Xenakis vrea să fie artistul contemporan și al artei pentru mase. Tineretul este publicul său în mod cvasi-exclusiv. Este aproape zeificat. Modestia ce-l caracterizează se unește în el cu cele mai mari idealuri ale omului. Cum era firesc pentru un muzician care este în aceeași măsură și un gînditor extrem de original în sfera esteticii, ziua Xenakis a început cu o „convorbire-dezbatere" (la Muzeul de Artă Modernă) între membri ai „Echipei M.A.M.u" și între aceștia și public. Baza discuțiilor a fost un fel de „Manifest", în rezumat, redactat de Xenakis și citit de acesta, expunînd ideile asupra raporturilor noi dintre muzică, filosofie și științele naturii, asupra scopurilor și direcțiilor în cercetările propuse, de la creație pînă la educație muzicală, asupra metodelor matematice în sfera muzicii. Este vorba în esență de o adîncă întrepătrundere între muzică și știință în general. În cadrul discuției părerile nu au fost totdeauna în consonanță, în special la esteticieni și pedagogi. Viziunea nouă propusă de „Echipă" e de o asemenea importanță și amploare încît propunem cititorului să se documenteze din sursă directă — material ce va apare : 1) în Revue Musicale într-un număr special în cursul lunii decembrie, cu texte inedite ale compozitorilor, analize de opere, studii, dări de seamă ale dezbaterilor și convorbirilor cu publicul, critica discului și filmului, toate indicațiile asupra aparatelor și mijloacelor electro-acustice folosite ; 2) într-un „Carnet critic" al aceleiași reviste, conținînd o documentare completă asupra manifestărilor, o dare de seamă oră cu oră a „zilelor", o revistă a presei.

Concert Xenakis „Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine" sub conducerea lui Konst. Simonovitch. În program *Suite des suppliantes,* pentru zece instrumente, extrasă dintr-o muzică de scenă foarte recentă pentru „Orestia" lui Eschile ; *Nomos Alpha* pentru violoncel (solist Jaques Wiederkehr) — o piesă mai veche dar reprezentativă. Posibilitățile violoncelului sînt depășite în fiecare moment. Rămîne totuși profund muzicală, de o frumusețe severă, încordată ; *Analogiques* A și B pentru nouă coarde și bandă magnetică ; apoi cunoscuta *Eonta,* pentru pian (solist G. Pludermacher), două trompete și trei tromboni, o adevărată minune ca efect instrumental (alămurile în special) și artistic nou.

Pierre Henry

Concertul orchestrei naţionale O.R.T.F. sub conducerea lui Lukas Foss, compozitor, pianist, profesor şi şef de orchestră, din S.U.A.

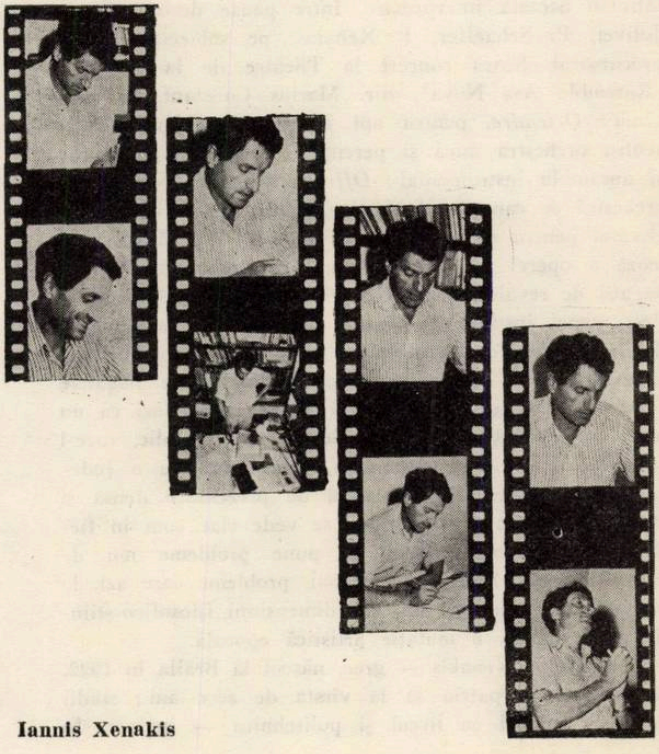
In program : *Metastasis,* pentru orchestră ; *Bohor,* muzică electronică, în care posibilităţile cinematico-sonore sînt mult depăşite. Intenţiile (compozitorul nu dă nici o explicaţie) par a fi tragicul alienării, înecării într-un fel de ocean sonor al maşinismului. Efectul este strivitor psihic şi fizic ; pentru mulţi, tineri sau nu, insuportabil ca forţă şi durată. Reacţiile au fost foarte diferite ; *Polla ta Dhina,* pentru cor de copii şi orchestră mică, — un imn măreţiei omului (Sophocle) psalmodiat recto-tono ; *S. T./48,* pentru 48 instrumente, pe principiul „Minimum de reguli de compoziţie" ; *Nuits,* pentru 12 voci mixte, cu dedicaţia „Pentru voi obscuri deţinuţi politici, Narcisso Julian din 1946, Costas Philinis din 1946, Hélène Erythriadou din 1950, Joachim Amaro din 1952, şi pentru voi mii de uitaţi, ale căror nume chiar sînt pierdute." Deşi este cea mai nouă operă a lui Xenakis (1968), a fost foarte mult cîntată. ...O noapte a partizanilor întemniţaţi. Expresia şi mijloacele ei, absolut tulburătoare. Intonaţii muzicale ce se transformă permanent, prin fluctuante polimorfii sonore, prin destemperări sau modalizări mereu fugitive ale scărilor, prin vagi sau pregnante onomatopee etc. În fond, o savantă, insolită heterofonie. Totul — de n-ar fi dedicaţia ! — ar putea părea un joc muzical de, sau pentru copii. După emoţia audiţiei nu se poate să nu te gîndeşti cu gratitudine la cei 12 solişti care trebuie să fi trecut printr-o aspră instrucţie individuală pentru a crea această operă. *Pithoprakta,* pentru orchestră, una din primele lucrări abstracte (probabiliste) şi totodată concrete prin „senzaţia de materii nemaiauzite".

Prin aceste foarte puţine impresii şi judecăţi de valoare nu am pătruns deajuns în originalitatea şi esenţa expresivă a muzicii lui Xenakis. Doar atît : am avut sentimentul unor opere gîndite de un om cu o sensibilitate muzicală şi conştiinţă umană ce aparţin viitorului. În ce măsură şi unde, exact, creaţia lui Xenakis este de pe acum operă de artă cu mijloace muzicale adecvate, bine strunite şi cu o expresivitate muzicală sigură, ne este încă neclar. În orice caz el rămîne, indiscutabil, cel mai original şi expresiv printre compozitorii care experimentează azi noile drumuri ale muzicii.

Luciano Berio, italian, n. 1925, studiază muzica cu Ghedini şi Dallapiccola ; fondează studioul de Fonologie Muzicală la radio-televiziunea italiană şi revista L'incontri Musicali. După 1960 este profesor de compoziţie în S.U.A. Fondează la New-York „Ansamblul de muzică nouă". Compozitor prolific, dezvoltă îndrăzneţ virtualităţile vocii umane pe baza artei italiene a cîntului şi melodiei.

În audiţia de înregistrări : *Thema (Omaggio a Joyce), Visage, Laborintus* — opere vocale, cu sau fără instrumente sau bandă magnetică, care aduc o lume sonoră mereu nouă, autonomă, în sfera vocii umane şi a textului recitat, pe al căror „potenţial muzical" îl „eliberează" prin diferite mijloace de laborator sau procedee de emisiune vocală.

Concert „Ensemble de musique vivante", conducerea Berio şi Diego Masson. În program : *Prière,* pentru soprano (Cathy Berberian) în care arta tradiţională a cîntului este mult depăşită ; în *Volk-Songs* (solo C. Berberian) —cîntece populare de provenienţă diferită, ajung aproape la transfigurarea caracterelor naţionale respective numai prin mijloacele instrumentaţiei şi armoniei ; în *Différences,* pentru cinci instrumente, execuţiei vii i se suprapune una înregistrată, nu totdeauna identic dezvoltată cu cea vie. Complexitatea ce rezultă face dificilă perceperea. În general se extind la domeniul instrumental anumite tratări ale vocii din lucrările vocale anterioare ; în *Sequenza IV,* pentru piano solo (Marie-Fr.-Buquet), expresivitatea nouă vine mai ales din felurile de a acţiona sonoritatea pianului. Efectul artistic este adesea de o mare subtilitate expresivă. Arta pianistică a interpretei este extraordinară. În *Chemins II,* pentru alto şi 9 instrumente, sînt reinterpretate caracteristici structurale ale unor piese anterioare.



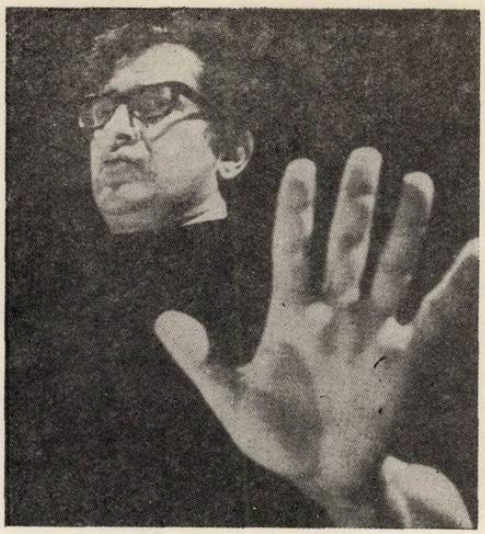
Iannis Xenakis

Concertul Orchestrei Filarmonice O.R.F.T. În program: „*Nones*", pentru orchestră, — cinci scurte variaţiuni ale unor pasaje instrumentale din oratoriul cu acelaşi nume, al autorului (Ora a noua), exprimînd fără cuvinte tragedia cristică, dar şi a omului modern. Scriitura sever serială. Emoţionalitate puternică şi sonorităţi limpezi; *Chemins III*, pentru alto, şi nouă instrumente, este „mai curînd o nouă lectură a caracteristicelor structurale inerente pieselor anterioare"; *Epifanie*, pentru voci şi orchestră — un ciclu de piese instrumentale în care se încorporează un ciclu de bucăţi vocale pe texte literare de diferiţi autori, sfîrşind într-o atmosferă subtil depresivă. Luciano Berio frămîntă, mereu rodnic, posibilităţile vocilor umane şi ale orchestrei cu o vizibilă exuberanţă şi muzicalitate specific mediteraniene. Opera sa, cu toată problematica complexă a limbajului, este percepută în general cu uşurinţă.

Pierre Henry, francez, n. 1928, după studiile muzicale de bază şi pian, trece la clasa de percuţie, apoi, pe rînd, la Nadia Boulanger şi Messiaen. Rămîne la muzica difuzoarelor electrice. Este „inventator de sunete" prin excelenţă. Compune muzică numai pentru bandă magnetică, de care auditorul nu are cum să ştie dacă e „obiect sonor" captat şi prelucrat (muzică concretă) sau produs electronic, atît de bine se aseamănă. Deci concertul cu operele sale este exclusiv cu mijloace electroacustice, multe şi complicate maşini, difuzoare etc., pe care le mînuieşte de la un pupitru central compozitorul, ajutat de cîţiva tehnicieni. Concertul, cu un program de treizeci de opere, a durat douăzeci şi şase de ore neîntrerupt. Iată cîteva din aceste opere. *Apocalypse de Saint Jean*, oratoriu electronic în 7 părţi (text traducere şi adaptare G. Levitte; cu participarea grupului „Recherches Musicales", cor, recitant şi ansamblu electroacustic), sub direcţia autorului. Mistica religioasă este o latură caracteristică a artistului. Oratoriul este cea mai recentă lucrare a sa. Deşi foloseşte mai mult ca pînă acum elemente muzicale — înălţime, polifonie, armonie, — lucrarea rămîne totuşi departe de tradiţia oratoriului, fiind mai curînd „o lectură electronică a textului, eliberarea muzicii profunde a acestor viziuni". La această auto-caracterizare metaforică adăugăm că permanentul comentariu sonor evocă adesea instrumente muzicale, dar în general este straniu şi cît se poate de sugestiv în legătură cu textul, care rămîne perfect inteligibil tot timpul.

Douăsprezece piste independente şi cincizeci de difuzoare împreună cu aparatele ajutătoare constituie concertul de sală. Efectul psihologic este într-adevăr puternic, în atmosfera unui imens Dies irae.

Evident, nimeni n-a putut urmări tot programul de 26 de ore. Informativ dăm cîteva din titlurile din program cu scurte indicaţii: *Exposition des couleurs sonores I şi II* — secvenţe de „sunete brute, puţin elaborate" în scopul reliefării caracterelor lor; *Granulométrie* — o „structurare şi o manipulaţie a vocii" unui poet lettrist; *Hommage à Antonin Artaud* — este, ca şi cea de mai sus, „un studiu asupra vocii umane", plecînd de la texte ale artistului omagiat; *Incidental music I, II şi III* — „fraze şi secvenţe" extrase din muzica sa „aplicată" pentru film, radio, televiziune, disc, teatru, balet. *Le microphone bien tempéré* — o serie de zece piese inspirate din literatură sau extrase din materiale muzicale



Luciano Berio

— instrumente, percuţii, voci etc.; *La Noire à Soixante* — „dezintegrînd 1415 bătăi ale unui metronom la 60, se obţine o structurare subiectivă a timpului"; *Musiques pour les évangiles* — reducere la 40 de minute a două ore de muzică electronică pentru cele patru evanghelii; *Symphonie pour un homme seul* (în colaborare cu Pierre Schaeffer), a fost adaptată pentru cinema, balet (M. Béjart), disc. Cele mai multe din operele lui Pierre Henry audiate în acest concert sînt originar compuse cu scop „aplicat" (cum spune autorul), pentru balete, spectacole de teatru etc. Astfel sînt: *Variations pour une porte et un soupir; Astrologie* (scurt metraj pentru cinema şi apoi balet); *Le Voyage* (după „Cartea Morţilor Tibetană") pentru balet; *Musique pour la Reine Verte* (pentru balet); *Le Voile d'Orphée* cantată dramatică în 3 părţi; (pentru balet), etc.

Aceşti muzicieni ce-şi pun problema unei înnoiri radicale, cu adevărat revoluţionare a limbajului şi a sensibilităţii muzicale, fac ca timpul istoric să alerge, în aceste ultime decenii ale secolului nostru, cît alerga pînă acum în multe secole: pentru că aceste înnoiri au un conţinut spiritual ce reflectă marea înnoire revoluţionară de la baza societăţii ce aşteaptă să se nască. Este deci un mare dialog cu existenţa tocmai în preajma unei mutaţii unice, saltul în era libertăţii. Şi chiar dacă cele mai multe din operele acestor pionieri nu rămîn (aşa cum în mod sigur va fi) decît ca experiment, ca o mărturie a epocii naşterii noului, ele au pentru noi frumuseţea asaltului unui nou univers muzical. Totul se petrece sub un semn nou: unitatea Artă-Ştiinţă, Muzică-Logos, Tineret. „Contestare" spun unii. Da! Dar nu e singurul aspect şi nici esenţialul. Ci Afirmare! Afirmare constructivă, cum se vede. Acest tineret care face alaiul zilelor muzicii contemporane de la Paris — muncitor, iubitor de lumină, vizionar al lumii de mîine — este departe de a fi pur şi simplu „contestatar". L-am văzut în ajunul acestui maraton al zilelor muzicii noi aplaudînd nesfîrşit, frenetic, Cantata Profana şi Alexandru Nevski şi reacţionînd palid, în acelaşi concert, la o piesă de Strawinski. Aceşti tineri intuiesc în muzica lui Xenakis acel dialog nou cu existenţa, pe care ei îl vor purta mîine, cînd vor construi lumea libertăţii adevărate. Ei nu contestă, deci, pur şi simplu tradiţia muzicală. Ei afirmă în primul rînd muzica viitorului.

Însemnări

de Romeo Alexandrescu

Întrevăzut în graba unui scurt răgaz de zile, Parisul de astăzi ar putea da impresia unei oarecari scăderi de intensitate a vieţii muzicale. Stagiunile simfonice sau recitalurile, cît şi concertele muzicii de cameră, precipitate compact acum cîteva decenii şi ocupînd seară de seară sau la diverse ore diurne toate sălile existente, apar acum, comparativ, ceva mai puţin abundente. Dacă însă marea masă a manifestărilor nu mai pare să atingă volumul şi continuitatea neîntreruptă de năvalnic fluviu sonor de odinioară, perindarea marilor solişti a rămas aceeaşi. Numai în noiembrie 1968, Serkin, Richter, Eskenasy, Samçon François, Milstein, Ferras, Segovia, Navarra şi destui alţii, au onorat cu numele lor afişele, de altfel discrete şi de cel mai bun gust, dovedind că strălucirea Parisului muzical e tot atît de vie ca şi în trecut pe acest teren. Cine şi l-ar fi putut închipui oare ocolit de mari interpreţi, uneori deveniţi mondiali după consacrarea obţinută acolo ?

De sigur că prelungile consecinţe ale războiului, frămîntările politice, recentele greve şi tulburări aduc o parte din explicaţiile situaţiei, poate că de moment, constatate.

Dar, nu poate fi trecută cu vederea nici altă circumstanţă actuală. Tehnica modernă a difuzării muzicii, evoluţia cerinţelor generale au mutat, treptat, o parte din efectivele mişcării muzicale către caleidoscopica lume a discului şi către imensa uzină modernă producătoare de muzică a Radio-Televiziunii franceze unde, în sectoarele tuturor genurilor, activează neîncetat multitudine de artişti executanţi. Dar, ceea ce, pe nesimţite, fusese retras prezentărilor publice şi trecut în labirintul de studiouri a impresionantului palat al O.R.T.F., este treptat, restituit publicului de sală, Radio-Televiziunea franceză organizînd în sălile ei şi uneori în cunoscute mari săli ale Parisului un număr crescînd de concerte transmise însă public şi care au ajuns să depăşească uneori ritmul de un concert pe zi. Astfel, o parte din echilibrul şi din densitatea stagiunilor, este pe cale de recuperare şi aduce şi un element foarte îmbucurător în joc : preţuri foarte accesibile faţă de majoritatea celorlalte manifestări muzicale, fiind numai în funcţie de cheltuieli de sală, fără raport cu importanţa soliştilor, dirijorilor sau orchestrelor participante, adesea de primă mărime.

Intrată în ampla sferă a obişnuitului, această însemnată activitate nu va deveni, în cadrul notărilor şi impresiilor de faţă, obiectul unor cronici, ci şi-a primit numai sublinierea pe care am crezut-o cuvenită unui interesant aspect al actualităţii muzicale pariziene.

Am avut fericitul prilej, în mic cerc închis, de muzicieni, să ascult în prima audiţie (particulară, cea publică rămînînd să urmeze destul de curînd) o orchestrare pe cît de neaşteptată, pe atît de greu de imaginat, a celor „Douăzeci şi patru de preludii pentru pian de Chopin". Autorul orchestrării, în a cărui casă din Chatou-Croisy, a fost audiţia la magnetofon, era compozitorul de subtilă stilistică şi atractivă imaginaţie, Jean Françaix, înregistrarea fiind efectuată documentar de orchestra simfonică din Luxemburg.

Aş fi trecut sub tăcere totul dacă n-aş fi fost convins că am luat parte la o prezentare memorabilă şi în adevăr revelatoare.

Cu o bucurie de copil isteţ care a izbutit să-şi ridice zmeul pînă în înaltul cerului deşi nenumărate obstacole îi stăteau în drum, Jean Françaix căuta să citească pe figurile noastre impresia făcută de fiecare din preludii.

Poate că iniţiativa n-ar fi putut părea necesară, la prima vedere, iar transcripţia simfonică o quasi imposibilitate. Aci stă însă minunata reuşită a lui Jean Françaix.

În loc de o versiune greoaie sau sărăcăcioasă, de o încercare laborioasă de a echivala pianul, iată douăzeci şi patru de poeme autentic simfonice, în care Chopin e însfîrşit în largul lui, chiar dincolo de pian.

Pe de o parte, contrastele dintre ele îşi găsesc frîu liber, obţinut printr-o sensibilitate a virtuozităţii oportune, dar în acelaşi timp printr-o inspirată pătrundere în universul chopinian, pe de alta, diversitatea de tratare politimbrică, crează din fiecare preludiu un juvaer simfonic total diferenţiat de celelalte.

Temeritatea structurilor armonice, diversitatea de exprimare a elanurilor apar din unghiuri de cele mai variate perspective. Grupele orchestrale sînt folosite cu o clarviziune acută a rolului ce pot lua pentru atingerea ţelurilor urmărite. Coardele sînt departe de a fi o permanenţă, dar atunci cînd apar, aduc un farmec indescriptibil simfonizării chopiniene.

Printre rarele orchestrări fericite de capodopere, aceea a „Preludiilor" de Chopin pare menită să-şi cîştige un loc de invidiat. În noua versiune ele vor putea pătrunde şi în lumea coregrafiei, iar unii pianişti ascultîndu-le vor renunţa poate, şi fără mari pagube, la prea multele lor „rubati", la o înclinare excesivă către langurozităţi şi manierisme, a căror lipsă nu va leza cu nimic poezia

Jean Français

Igor Stravinsky şi Nadia Boulanger în 1937

nobilă şi profundă a inspiraţiei chopiniene.

Dar, primul cîştig de cauză rămîne intrarea în lumea simfonică a acestei muzici, atît de minunat gîndite pianului, încît părea că nu-şi va putea găsi niciodată o altă exprimare.

Un foarte interesant aport susţin în lumea culturii muzicale din Franţa şi unele asociaţii particulare, ajungînd uneori la posibilităţi în proporţii considerabile, cum ar fi şi de pildă „Asociaţia franceză a amicilor lui Mozart şi a maeştrilor clasici". Poate că trebuie privită această emblemă, ce face deosebită cinste membrilor asociaţiei, întru cîtva şi ca o luare de poziţie, pe cît de paşnică, discretă şi politicoasă, pe atît de categorică împotriva exceselor „experimentale" ale muzicii gen laborator acustic de explorări, foarte străină de sufletul omenesc. În tot cazul, membrii susţinători ai asociaţiei, reprezentînd o impunătoare adunare sub steagul clasicismului şi dispunînd de serioase resurse, vor iniţia felurite manifestări în sensul convingerilor ce-i unesc, cu atît mai mult cu cît noul preşedinte foarte recent ales este profesorul, compozitorul şi muzicologul francez Jaques Chailley. Activitatea acestui exponent de seamă al muzicii şi muzicologiei franceze este pe cît de intensă, pe atît de multiplă, iar acolo unde prezenţa sa e cîştigată, sînt de aşteptat întotdeauna realizări de o valoare şi o eficacitate cu totul ieşite din comun.

Am asistat, în cadrul asociaţiei, la un concert al reputatului cvartet de coarde Alfred Loewenguth, care a suit şi podium-ul sălilor de concert româneşti, în anii trecuţi. (Sala aleasă a fost în vestitul pavilion Gabriel, din incinta Şcolii Militare, edificiu bicentenar, în stil inspirat din elemente arhitectonice antice, simplu, sobru şi armonios). Este cu totul de prisos o prezentare a acestei formaţii de elită, de sigur una din cele mai bune din occident, la ora actuală. Merită să fie cunoscută, în afară de arta excepţională a ansamblului şi cîte un amănunt asupra muzicianului şi emoţionantului interpret de totală dăruire care este prima lui violină, Alfred Loewenguth. Îmbrăţişînd cu neobosit entuziasm orice iniţiativă de seamă închinată muzicii, Alfred Loewenguth este de sigur un autentic şef de cvartet, care transportă întreaga lui grupare ca şi pe auditori în apele trăirii lui muzicale de o concentrare, o pietate şi o intensitate a expresiei unite unei elevaţii stilistice rare. Am rămas surprins aflînd că acest eminent muzician desfăşoară în profesorat şi în cercetări muzicale, o neobosită activitate, în care se cuprinde şi o realizare deosebit de frumoasă la Bourg la Reine, în împrejurimile imediate ale Parisului, unde a format o mare orchestră de copii cu care dă, benevol, uimitoare concerte.

Programul şedinţei de muzică de cameră de la Şcoala Militară, alături de o superioară punere în valoare şi spontană retrăire a două capodopere larg cunoscute, Cvartetul în si bemol major de Mozart şi cel în re minor (Fata şi moartea) a lui Schubert, a oferit şi surpriza serii, prezentînd în aceleaşi condiţiuni de înaltă comunicare, Cvartetul în re major de Momigny, compozitor contemporan cu Mozart şi Beethoven, considerabil savant şi precursor al teoriei moderne, pornind de la solfegiu şi pînă la compoziţie şi poate de aceea, rămas, pînă nu de mult, pe planul uitării în ceea ce priveşte compoziţia.

De abia acum cîţiva ani, acţiunea de readucere la lumină a operei lui, întreprinsă de un tînăr muzicolog german, Albert Palm şi dînd la iveală peste şaizeci de compoziţii din cele peste două sute pe care le-a scris, a reintrodus în circuitul actualităţii cele şase cvartete de coarde ce-i aparţin. Sînt lucrări de substanţialitate şi plenitudine, scrise cu mînă de autentic maestru şi contopind parcă graiurile Mozart—Beethoven, nu fără o apreciabilă personalitate în conducerea armoniilor, în exprimarea sentimentului, în caracterele dramatice. Iată una din acţiunile de consecinţe directe şi deschise ale muzicologiei moderne, foarte înaintate în Germania, dar în curs de pasionantă organizare şi la Paris, mulţumită institutului condus de profesorul Jaques Chailley. Alături de investigaţii ştiinţifice, extrem de minuţios utilate cu cele mai moderne aparaturi tehnice, alături de strîngerea, analizarea şi clasarea unui material documentar infinit de ramificat, acolo se formează şi viitoarele promoţii de

muzicologi de la care, în continuarea explorărilor de azi, se vor putea nu numai îmbogăți și perfecționa știința muzicală de mîine, dar se vor reda de sigur patrimoniului universal al creațiilor de seamă, multe comori încă îngropate sub vremi.

Am cunoscut la Institut cîțiva colaboratori ai profesorului Chailley care, călăuziți de erudiția și viziunea sa creatoare, lucrează în mijlocul unor instalații impresionante. Șeful lucrărilor experimentale este doctorul în muzicologie Aristide Wirsta, violonist, profesor de vioară, fost elev al lui George Enescu, avînd remarcabil stilizate înregistrări inedite la Radio Lausanne, dar legat de munca atît de atrăgătoare a micromăsurătorilor de subintervale, ritmuri, intensități, iscoade ce trebuie trecute prin sitele dese din subsolul misterioaselor instalații ale Institutului aflat lîngă pajiștele calme ale observatorului astronomic.

Un concurs tot mai cuprinzător oferă studenților de specialitate, cercetătorilor și iubitorilor de muzică, departamentul special al Bibliotecii Naționale, o secție care a devenit independentă și a fost instalată într-o vastă și modernă clădire, peste drum de impunătorul vechi și actual edificiu al Bibliotecii. Nu cunosc sporul de inventar al revistei bibliotecii Conservatorului din Paris, nici al secției artelor a importantei biblioteci Sainte-Geneviève din piața Panteonului, pe care le frecventam în anii studenției, întîlnindu-mă cu colegul compozitor Ioan D. Chirescu, aflat în Paris în aceiași ani cu mine. Departamentul muzicii din strada Richelieu e însă nu numai de o abundență și varietate de cuprins care permite cele mai extinse informări, dar într-o neîncetată și rapidă creștere de material, pe baza schimburilor internaționale și a achizițiilor în toate domeniile muzicii, de la periodice, anuare, studii, pînă la dicționare, partituri, colecții. Dar. ceva mai mult, dintr-un spirit de cinstire a culturii franceze, au loc aci evocări comemorative și omagiale privind viața marilor compozitori francezi din trecut, sub forma unor expoziții și a unor buletine biografice în care figurează și o descriere completă a tuturor pieselor expuse. Acestea cuprind mărturii autentice din viața fiecărui compozitor, fotografii, scrisori, dedicații, acte oficiale, obiecte personale, diplome, manuscrise și tot ceea ce poate să-i evoce și în afara creațiilor ce ne-au lăsat.

Cea mai recentă expoziție a fost aceea închinată primei compozitoare a Franței care a cucerit, și cu cea mai mare strălucire, marele premiu al Romei, Lili Boulanger, soră mai mică a ilustrei muziciene și profesoare de unic prestigiu mondial, Nadia Boulanger, oaspete de seamă al festivalelor și concursurilor George Enescu.

La vîrsta de treisprezece ani, în casa de țară a mamei sale, la Gargenville (tatăl, Ernest Boulanger, deținînd marele premiu al Romei, profesor la conservatorul din Paris, decedat în 1900) încearcă primele sale compoziții. Încercări în care nu-și hotărăște însă destinul, simțindu-se egal atrasă de pian, vioară, violoncel, harpă, cînt, toate practicate și nimic nefiind părăsit. Chemarea către muzică era covîrșitoare, iminentă, dar încă fără o preferință definitivă. O simțise din prima ei copilărie, Nadia, ale cărei studii și complexe lucrări le auzea. Muzica pe care o asculta în minunate concerte corale și de orgă îi deschiseră drumurile minții, îi îndreptaseră, neobișnuit de timpuriu la o fetiță ce era, spiritul spre creație, dar nici o hotărîre nu fusese încă luată. Vocația ei cea mai imperioasă i se impune însă deodată și, în 1912, la vîrsta de 19 ani, intră în conservator pe vremea direcției lui Gabriel Fauré. Pe nesimțite, nu se știe cum, era însă de atunci o adevărată compozitoare astfel că un singur an îi mai trebuie ca să obțină recompensa supremă, marele premiu al Romei, cu cantata Faust și Elena, pentru soliști, cor și orchestră.

Urmează cinci ani de creație excepțională. Fac parte din această epocă opera „Prințesa Maleine" al cărui text dramatic îi este încredințat de autor, Maurice Maeterlinck, compune piese instrumentale, lucrări simfonice și melodii pe felurite versuri, unele semnate de Maeterlinck și Albert Palm.

Un ciclu de treisprezece din ultimele sale melodii în care prospețimea, puritatea și înflăcărarea uneori exuberantă a compozitoarei apar în tot farmecul lor spontan, e dedicat lui Gabriel Fauré, uimit de natura acestui neîntîlnit încă talent creator femenin.

În specificul acestei dăruiri se întîlnesc frăgezimea și fermitatea, grația și elanul, îmbinarea luminoasă de sunete cu o tulburătoare mărturisire de adînc, ca o presimțire gravă dar senină. Este foarte probabil că zguduirile războiului, consternarea în fața dureroaselor încercări ce o înconjoară, contribuie mult la declinul grabnic al unei sănătăți plăpînde și la douăzeci și cinci de ani, în acel 1918 în care dispare și Claude Debussy, Lili Boulanger se stinge, lăsînd o moștenire muzicală de preț în urma ei dar și dezolarea că n-a străbătut mai departe o viață în care se îndrepta cu aprinsă hotărîre spre un ideal căruia i se dedicase și pentru care în chipul cel mai firesc și cel mai just, se simțea făcută.

O placă de marmoră consfințește acum memoria ei, pe clădirea în care a locuit Lili Boulanger din 1904 și pînă în ultimul an al existenței și în care locuiește și acum Nadia Boulanger, în strada Ballu, la trei minute de fostul domiciliu parizian al lui George Enescu.

Muzică românească

Adunarea generală a Compozitorilor a prilejuit o seamă de manifestări muzicale în măsură să ofere unele din realizările, pe tărîmul creaţiei, în anii din urmă. Este de subliniat la concertul din 9 decembrie dela Ateneul Român, de pildă, prezenţa în program a unui mare număr de lucrări ce au avut darul de a oglindi atît evantaiul bogat al preocupărilor cît şi diversitatea stilurilor în care creiază compozitorii noştri. În acelaşi timp a apărut evident, ca un factor comun, caracterul autohton al tuturor lucrărilor ascultate — ceea ce socotim că reprezintă suprema chezăşie a valabilităţii, la noi şi peste hotare, a acestei creaţii muzicale.

Amprenta naţională s-a deslușit bine în toate cîntecele şi lucrările simfonice ascultate.

Concertul a fost deschis cu corul *Salut Partidului tineretii* de Ion D. Chirescu pe versuri de Eugen Frunză, cîntec înaripat, înălţător. Adevărat senior al muzicii noastre corale de azi, maestrul Chirescu a îmbogăţit patrimoniul artistic al acestui gen cu lucrări ce şi-au cucerit o largă preţuire.

Radu Palladi a fost prezent cu *Trenul Griviţei* pe versuri de Lucian Rădan. „Am mers cu inima fierbinte — spune cîntecul — pe-al Griviţei drum avîntat". Compozitorul a îmbinat cu succes o formă simplă şi atrăgătoare, mai mult sau mai puţin preclasică, cu conţinutul actual al unui cîntec de masă. Ideia muzicală expusă de corul feminin e reluată de corul bărbaţilor şi dusă către o culminaţie viguroasă, în care aflăm intonaţii de cîntec revoluţionar.

Cîntecul *Cucul cîntă, mierla zice* şi *Poruncit-a poruncit* scrise de Sigismund Toduţă pe versuri populare au vădit o melodică foarte accesibilă şi o interesantă polifonie în stil popular, iar în *Pasărea măiastră,* pe versuri de Tiberiu Utan, Tiberiu Olah a creat un cîntec ale cărui armonii au apărut curajoase şi savuroase. Spre final cîntecul pare o „hăulită" populară care se pierde treptat...

Cîntecele menţionate au fost interpretate de corul Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea dirijorului Vasile Pîntea. Avînd în vedere timpul scurt de pregătire, nu putem cita decît la modul pozitiv aceste realizări.

Tenorul Valentin Teodorian, acompaniat la pian de Lisette Georgescu, a cîntat cu o voce generoasă, caldă şi cu o inteligentă pătrundere a fondului lor emoţional, mai multe lieduri. Mihail Jora care este, alături de George Enescu ctitorul acestui gen în muzica noastră, a găsit rafinate accente muzicale pentru a reda poezia eminesciană *Ce stă vîntul să tot bată* ca şi subtilul, inefabilul fior lirico-dramatic al versurilor din *Pasăre înaltă* de Mariana Dumitrescu, pentru ca în foarte românescul cîntec *La cramă* pe versuri de Teodoreanu să dezlănţuie o adevărată bacanală muzicală de o vitalitate şi voioşie care prinde pe orice ascultător.

La rîndul său, Cornel Ţăranu a apărut în *Cîntec* pe versuri de Topîrceanu, pătruns de frumuseţea melosului nostru popular. Trei lied-uri făurite pe versurile poeţilor maghiari Juhocs Gyula, Toth Arpad, Joseph Atillo, l-au arătat pe Zoltan Aladar compozitorul dotat care înţelege să meargă în creaţia sa la izvoarele bogate şi fecunde ale muzicii ardeleneşti.

Mezzo-soprana Martha Kessler acompaniată la pian de Nicolae Rădulescu a cîntat cu strălucire şi cu o deosebită suplete vocală cîntecele *Joc în soare* şi *De-ansuratelea* pe versuri populare de Tudor Ciortea. Compozitorul se arată, odată mai mult, sensibil la frumuseţea cîntecului românesc, afirmat în majoritatea creaţiei sale.

Cîntec nou de Pascal Bentoiu pe versuri de Ion Horea, este un poem de atmosferă, un cîntec al luminii şi construcţiei, al vieţii noi. A fost interpretat de soprana Arta Florescu cu dăruire şi cu o desăvîrşită plenitudine vocală.

Corul şi orchestra Armatei au prezentat apoi, sub conducerea muzicală a dirijorului şi compozitorului Dinu Stelian, *Oameni noi* de Doru Popovici pe versuri de Alexandru Andriţoiu. Este un cîntec al cărui mesaj direct, cu caracter eroic şi înălţător, impresionează. Cîntecul debutează în stil fugat, după care, în refren, vocile se suprapun vertical ; armoniile sînt pline, bine nutrite, iar prezenţa unui bas *ostinato* crează adesea un bitonalism de un savuros interes artistic. Tot un cîntec cu mesaj este şi *Unitate* de Teodor Bratu care a făurit şi versurile. Creiat mai întîi la unison el a fost ulterior armonizat la patru voci şi orchestrat. Este un cîntec cu caracter eroic, ce se dezvoltă maiestos şi care preamăreşte unitatea în cuget şi simţire a poporului nostru.

Un cîntec viu, puternic cadenţat este şi *Trec ostaşii* de Cornel Trăilescu iar Dinu Stelian a fost prezent cu două cîntece lirice pe teme şi versuri populare. Am deslușit în *Mărgărintul înfloreşte* o interesantă suprapunere de două şi trei melodii care se mişcă în paralel. Corul şi orchestra Ansamblului Armatei au apărut ca formaţii bine pregătite şi cu o disciplină a execuţiei exemplară.

În contextul acestui lung program de concert Filarmonica „George Enescu" a interpretat sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu două mişcări simfonice. Am ascultat partea a treia din Simfonia a cincea *Muzică solemnă* de Wilhelm Berger, constînd dintr-o serie de zece variaţiuni. Tonalitatea emoţională a lucrării este lirico-dramatică ; scriitura cu un polimodalism şi agregate melodice îndrăzneţe, nu violentează auzul. Intervenţia orgii, în final, conferă lucrării un caracter realmente solemn, de sărbătoare.

Am ascultat de asemenea partea a treia din *Simfonia cantabile* de Theodor Grigoriu. Este o lucrare scrisă cu mulți ani în urmă ; e pătrunsă de un puternic sentiment. Compozitorul a avut de spus ceva și ce a avut, a spus pe românește. Limbajul său apare însă evoluat. Nu este o muzică de largă construcție și mari desfășurări dar e de subliniat chipul realmente cantabil și solistic în care tratează majoritatea instrumentelor de unde exigențele impuse orchestrei.

Concertul s-a încheiat într-o atmosferă înălțătoare cu finalul oratoriului *Pămînt desrobit* de Gheorghe Dumitrescu, lucrare de proporții grandioase, cu caracter epic. Este o frescă al cărei caracter eroic, cu momente de puternic lirism, e o recapitulare a celor mai de seamă momente din frămîntata istorie a poporului român. Gheorghe Dumitrescu a folosit în libretul său, stihurile celor mai valoroși poeți din lirica românească — Eminescu, Alecsandri, Bolintineanu, Coșbuc, Goga ș.a. pe care le-a înlănțuit cu logică, în scopul exprimării eficiente a dramaturgiei lucrării.

O parte din textul recitatorului precum și anumite versuri în stil popular sînt datorate și compozitorului. Cu mijloace muzicale de mare amploare și direct accesibile compozitorul a urmărit să evoce imaginea patriei, a legendarului rege dac Decebal, visul Unirii împlinit cu veacuri în urmă de Mihai-Viteazul, episoade din trecutul glorios al poporului în care se perindă ca într-o alegorie marii luptători pentru libertate în frunte cu Ștefan cel Mare, apoi apoteoza de acum o jumătate de veac a Unirii dela Alba Iulia. Ne-a impresionat, între altele, coralul reprezentînd răspunsul plăieșilor lui Ștefan cel Mare — o prelucrare a compozitorului după un vechi cîntec de luptă despre care se spune că s-a păstrat, încă de pe vremea marelui Voevod moldovean, fiind transmis prin tradiție orală.

S-au distins alături de corul și orchestra Filarmonicii, soliștii David Ohanesian, Cornel Stavru și Nicolae Gafton. Dirijorul Mircea Cristescu a depus un mare efort coordonator a cărui importanță o subliniem călduros.

Dintre lucrările de amploare prezentate în primă audiție e de menționat în primul rînd Simfonia a VIII-a de Mihail Andricu, interpretată de orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub conducerea dirijorului Paul Popescu.

Compozitorul care se situează printre creatorii de frunte ai stilului simfonic românesc, vădește și în această lucrare o deplină consecvență în preocupările-i creatoare : elementele de ordin tematic, de invenție absolut personală, sînt concepute în spiritul folclorului, armonizarea e făcută pe temeiul modalismului specific cîntecului popular, polifonia e bine nutrită, orchestrația foarte aerată, transparentă. Arhitectura, forma lucrării, clasică.

Orchestra de studio a Radioteleviziunii sub conducerea tînărului dirijor Ludovic Baci a prezentat în vederea unei confruntări anticipative cu publicul, mai multe fragmente din opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov pe un libret de Lucia Demetrius. Este o dramă muzicală în care e prezentată problema maritală și evoluția ei de-a lungul a trei generații, începînd cu sfîrșitul veacului trecut și pînă în zilele erei noastre socialiste. Cadrul : un mic și tihnit oraș de provincie. Compozitorul acordă multă importanță caracterizării muzicale a personajelor, care monologhează și dialoghează îndelung, curba melodică a fiecăruia fiind deosebit de expresivă. Stăpîn pe mijloacele simfonice bogate, Sergiu Sarchizov încredințează orchestrei rolul de a comenta situațiile, de a sublinia și întări momentele dramatice. Este neîndoios că în ambianța scenei, desfășurarea operei se va bucura nu numai de continuitatea necesară dar și de acea atmosferă care să ofere noi criterii, *in vivo*, de apreciere și, credem, de majorare a succesului din sala de concert.

Un concert de muzică de cameră la Radioteleviziunea Română a prilejuit audiția unor lucrări de o mare varietate stilistică. După minunatele lied-uri *Dar de anul nou, Tu m-ai uitat* și *Domnișoarele leneșe la scris* de George Enescu pe versuri de Clément Marot interpretate cu mult avînt liric de Valentin Teodorian, acompaniat de pianista Marta Joia, am ascultat și alte lieduri de Mihail Jora și Sigismund Toduță. Dramatica sensibilitate din *Uraje, Ninge* și în deosebi din *Bun rămas* de Mariana Dumitrescu și-a aflat în Mihail Jora tălmăcitorul rafinat de elevată ținută artistică. Este remarcabilă tinerețea creatoare a compozitorului, evoluția necontenită a scriiturii sale muzicale, îmbogățită cu îndrăznețe procedee de politonalism și polimodalism chiar atonalism dar fidelă totuși inspirației de obîrșie populară românească. Soprana Arta Florescu acompaniată de pianista Lisette Georgescu au făcut, interpretînd aceste lied-uri, o adevărată demonstrație subtilă de artă.

Corul de cameră al Radioteleviziunii dirijat de Carol Litvin avînd ca solistă pe Emilia Petrescu interpretă de subtile nuanțe a prezentat *Cinci cîntece de leagăn pentru voci de femei.* Am aflat unele ritmuri libere, teme cu caracter doinit specific melosului popular și o polifonie realizată cu un gust ales.

Din creația lui Tudor Ciortea am ascultat între altele, *Patru piese maramureșene* pentru pian. Ele au vădit dincolo de bogata lor sevă autentic populară o scriitură mai cromatizată, mai curajoasă și anumite fuziuni sonore la pian care îmbrăcau pe alocuri un caracter aproape orchestral. Ele s-au bucurat de rafinata interpretare a lui Alexandru Hrisanide.

Emoții artistice, intense și profunde ne-au prilejuit Lucian Rogulski și George Popovici în Sonata pentru vioară și violă de Wilhelm Berger în care am recunoscut nu numai pe muzicianul stăpîn al elementelor de fond muzicale dar și pe virtuozul scriiturii pentru aceste două instrumente.

Dar bogata viață muzicală a Bucureștiului s-a bucurat, alături de această masivă prezență, în programe, a creației autohtone și de aceea a unor lucrări de seamă din marele repertoriu clasic și romantic precum și cel contemporan. În legătură cu aceasta vom menționa și prezența unor oaspeți de peste hotare.

Mult apreciata violonistă Lola Bobescu, solistă internațională (conducătoarea orchestrei de cameră Eugène Isaye din Belgia — Liège) a făcut un scurt popas și la București interpretînd în două rînduri sub bagheta dirijorului Mircea Basarab cît și a dirijorului Mircea Cristescu, Concertul în re major de Brahms. Cu acelaș prilej a dat și un recital. De fiecare dată, sala Ateneului Român a fost arhiplină. Atît în Concertul amintit cît și în sonate de Leclair, Bach, Beethoven, Brahms, violonista a cîntat cu o interiorizare profundă. Sensibilitatea, expresivitatea cu care interpretează muzica și acel ton cald, enescian, i-au atras de fiecare dată ovații entuziaste și citățm cu toată atenția meritată, pe pianistul Albert Guttman care, acompaniind-o s-a afirmat ca un interpret plin de tact și de un ascuțit simț artistic.

Am avut ca oaspeți, de asemenea, pe pianistul sovietic Jacob Jakov Flier care sub bagheta lui Mircea Cristescu a cîntat cu mult brio la Filarmonica „George Enescu", *Concertul numărul 1 în Si bemol* de Ceaikovski apoi pe violoncelistul Daniil Șafran care a prezentat între altele la Orchestra Radioteleviziunii dirijată de Constantin Bugeanu, Concertul al II-lea pentru violoncel și orchestră de Dmitri Sostacovici. Bogăția desvoltărilor dramatice ca și trăsăturile de virtuozitate ale lucrării au fost redate de interpret cu gingașa sensibilitate care îl caracterizează.

La Teatrul de stat de Operetă, a fost prezentată în premieră *Voievodul țiganilor* de Johann Strauss. Populara operetă s-a bucurat de un succes deosebit, la valoarea muzicii venind să se adauge dialogurile spumoase ale libretiștilor V. Timuș și M. Păun precum și vivantele numere de balet (maestră Elena Penescu-Liciu) cu care regizorul Nicușor Constantinescu a înțeles să agrementeze spectacolul.

Din păcate această înfloritoare viață muzicală a fost întunecată de pierderea, la sfîrșitul anului, a venerabililor muzicieni Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi. Aceștia lasă în urma lor culegeri extrem de importante de cîntece și doine, balade și jocuri populare în același timp și opere valoroase, în care vibrează cu putere sufletul poporului și care le asigură un nume trainic în istoria muzicii românești.

J.-V. PANDELESCU

Retrospective

Întreaga lună noiembrie a constituit, pentru viața muzicală bucureșteană, prilejul unei ample retrospective de creație românească în cadrul unor concerte ce preludau importantul eveniment al Adunării Generale a Compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. Programele acestor manifestări aveau ca scop principal oglindirea nivelului actual al creației contemporane românești, încercîndu-se o convingătoare demonstrație asupra realizărilor din acest domeniu, arătîndu-se majorele semnificații ce marchează evoluția culturii socialiste. Pentru a da o imagine cît mai vie a acestor momente, am preferat să solicităm impresii ale unor interpreți, compozitori și muzicologi, modificînd poate într-un fel profilul unei retrospective prin cronici, dar redînd cu mai multă fidelitate, credem, conținutul artistic și efectul pe care l-au avut concertele respective, în rîndul publicului. Referindu-se la concertul de lieduri, compozitorul Nicolae Coman consemna: „Trebuie remarcată ținuta impecabilă, pe alocuri aș spune excepțională, a modului în care au fost interpretate liedurile cuprinse în acest program. Am avut prilejul să reascultăm interpreți de mare sensibilitate, care cunosc tainele redării poeziei și muzicii în complexa îmbinare a cîntecului pentru voce și pian. Valentin Teodorian, acompaniat de o muziciană de clasă, pianista Lizette Georgescu, a creat în liedurile maestrului Jora pe versurile Marianei Dumitrescu momente de incomparabilă cizelare expresivă; de asemenea, cuplul de muzicieni format din Emilia Petrescu și Nicolae Rădulescu a știut să găsească dozarea expresivă pentru transpunerea muzicală a versurilor lui George Călinescu în liedurile Feliciei Donceanu (o remarcă specială pentru pianistul Nicolae Rădulescu, un artist extrem de fin, cu o remarcabilă experiență de interpret al genului cameral); ciclul pe versurile lui Garcia Lorca de Miriam Marbé a fost interesant redat de Martha Kessler, deși aici acompaniamentul pianistei Viorica Cojocaru era oarecum mai estompat. Dintre alte lucrări ale programului, aș menționa piesele lui Laurențiu Profeta pe versuri de St. O. Iosif și liedurile lui Wilhelm Berger inspirate de poezia lui Topîrceanu. În legătură cu aceste ultime piese, se impune totuși o remarcă; deși bine concepute ca formă și scriitură, liedurile lui Wilhelm Berger, prin tonul lor academic și sobru, se apropie prea puțin de spontaneitatea spirituală a lui Topîrceanu. Continuînd notarea unor impresii rezultate în urma audierii concertelor din acest ciclu, Nicolae Coman a subliniat elementele caracteristice Concertului de muzică de cameră susținut de formația „Musica Nova" și orchestra „Cameratta": „A fost un concert de reală reușită, afirmînd valoarea unor interpreți care în viața muzicală românească ocupă un loc bine determinat. Tonul excepțional de cald, pledoaria emoționantă, a dat interpretării *Trioului în la minor* de Enescu, de către Musica Nova, întreaga generozitate specifică. Acelorași muzicieni le aparține calitatea redării stilistice a *Variațiunilor pentru pian, vioară, violă și violoncel* de Dan Constantinescu, o lucrare care cuprinde una dintre cele mai fericite formule ale muzicii de avangardă, fără exagerări și fără nici un fel de rabat la echilibrul formei și expresiei. Am ascultat cu multă plăcere o interpretare de zile mari a *Concertului în do major pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu. Prin această lucrare, orchestra Cameratta a Conservatorului Ciprian Porumbescu a arătat o creștere apreciabilă, un salt calitativ, care justifică întru totul aprecierile elogioase cucerite în recentul turneu întreprins la Festivalul de la Bayreuth. Subliniez, pentru această orchestră, excelentul bis cu *Tocatta* de Paul Constantinescu, orchestrată de dirijorul Dumitru Pop într-o manieră coloristică inedită, plină de efect. Mi-aș îngădui o remarcă în legătură cu concertele vizionate: participarea publicului nostru este încă insuficientă, fapt care impune din partea artiștilor o mai activă muncă de propagandă, care să dubleze efortul lor artistic."

Concertul coral susținut de formația Filarmonicii „George Enescu", Corul și Orchestra Ansamblului de Cîntece și Dansuri al Forțelor Armate, a urmărit aceleași obiective de demonstrare a unor valori existente în repertoriul românesc actual. Iată ce ne declara, în legătură cu realizarea programului, dirijorul corului Filarmonicii, Vasile Pîntea: „Desigur, pentru profilul ansamblului nostru o serie de cîntece patriotice contribuie la o prezență militantă în viața muzicală. Aș dori însă să subliniez că, paralel cu asemenea lucrări, creația con-

temporană ne oferă în prezent o serie de partituri de mare bogăție expresivă, dîndu-ne posibilitatea unei munci interpretative mai complexe. Amintesc în acest sens cele patru tablouri *Anotimpurile Bărăganului* de Teodor Bratu, pe versurile lui Petru Ghelmez, piese în care trebuie creat un climat expresiv aparte ; apoi *Patru madrigale* de Doru Popovici și *Patru madrigale* de Tiberiu Olah, partituri în care scriitura solicită o mare diversitate a nuanțării, mobilitatea replicii și totodată multă siguranță ritmică. Un loc deosebit l-au ocupat în programul nostru cele *Șapte strigături și o mustrare* de Tudor Ciortea, care alături de lucrările amintite contribuie la constituirea unui repertoriu concertistic de mare interes artistic. Este lesne de explicat cum în aceste condiții munca noastră pentru realizarea concertului a depășit ambianța pregătirii unei manifestări omagiale, angajînd cu sinceritate efortul pentru reușita unei interpretări de prestigiu. În același program, trebuie să arătăm că piesele din repertoriul curent, prezentate de Ansamblul de cîntece și dansuri al Forțelor Armate, condus de Dinu Stelian, au evidențiat modul cum această formație ocupă din ce în ce un rol mobilizator în rîndurile celui mai larg public, un rol a cărui funcție este esențială pentru muzica românească a timpului nostru".

Filarmonica George Enescu a prezentat de asemenea și un concert simfonic, axat pe realizări destul de recente ale compozitorilor noștri. „M-am îndreptat spre Ateneu — mărturisește muzicologul Octavian Cosma — avînd convingerea că voi asista la un concert deosebit de interesant prin configurația programului. Doream totodată să reascult lucrări cunoscute anterior, pe care le consider deosebit de reprezentative pentru evoluția simfonismului nostru. Așteptările au fost întrutotul confirmate, deși concertul m-a contrariat prin interesul (mai bine zis dezinteresul) publicului, cît și prin aceea că pe alocuri am avut impresia unei „repetiții generale" a orchestrei. Nu a fost un concert bine pregătit, dar cu toate acestea am putut să-mi întăresc convingerea asupra valorii lucrărilor prezentate. *Concertul pentru orchestră* de Paul Constantinescu își definește pe măsura audițiilor noi resurse, atît ale unei ingenioase împletiri contrapunctice a planurilor sonore, datorită țesăturii melodice de esență modală, cît și prin ritmică, domeniul caracteristic muzicii lui Paul Constantinescu. *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru mi-a demonstrat măestria ireproșabilă a autorului în clădirea întregului edificiu sonor pe anumite formule constitutive ale tematicii, sobrietatea discursului și, aș spune, rigurozitatea formei. Dialogurile grupurilor orchestrale, mergînd pe formule contrastante, pe ostinato, îți dau impresia unei curgeri continue, a permanenței în continuă modelare și devenire. Mi-a venit în minte disputa iscată după prima audiție a acestui *Concert* și m-am întrebat cum de a fost posibil să se decreteze că muzica sa pactizează cu „abstracționismul" ? Piesa lui Hrisanide impresionează mai ales prin tumultul culorilor orchestrale, prin varietatea și forța de șoc pe care compozitorul o mînuiește cu mult degajament. Incontestabil, această piesă, în ciuda faptului că poate mira pe unii neavizați, are șanse evidente de supraviețuire. Ascultînd *Simfonia* lui Bentoiu, involuntar mi-au venit în memorie pagini din opera *Amorul Doctor*. Este vorba desigur de o constantă a stilului compozitorului, care știe să fie același într-o ineluctabilă diversitate. Nu intră în atribuțiile mele, ca simplu ascultător, să stabilesc trepte ierarhice, dar am ferma convingere că această *Simfonie*, de filiație enesciană, continuă cele mai valoroase pagini ale simfonismului românesc, într-o viziune absolut personală și totodată de cuceritoare înoire a expresiei." Din aceeași serie de manifestări menționăm și Concertul Orchestrei simfonice a Radiotelevizîunii în care au putut fi reascultate lucrări ca *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, *Variațiuni cinematografice* de Dumitru Capoianu și *Cîntec apelor țării* de Gheorghe Costinescu. Alături de aceste piese, prima audiție a *Muzicii pentru pian* de Costin Miereanu a prilejuit un contact cu preocupări legate de domeniul experimentului, ce sînt specifice acestui tînăr compozitor. Pentru întreg concertul, fără a nega funcția sa în cadrul actualei retrospective de muzică românească, se cuvine să observăm că inegalitatea redării lucrărilor ne îngăduie aceeași rezervă pe care muzicologul Octavian Cosma o afirmase în legătură cu realizarea programului Filarmonicii. O ultimă notație se referă la o manifestație susținută de tineri interpreți studenți ai Conservatorului, cuprinzînd un recital de lieduri românești (însoțit de recitarea versurilor) în ambianța Clubului Prietenilor muzicii care își desfășoară activitatea sub îndrumarea Uniunii Compozitorilor.

Dintre oaspeții străini prezenți în fața publicului românesc în cadrul lunii noiembrie, cîteva realizări ne atrag în mod aparte atenția. În programul Filarmonicii, dirijat de Mircea Cristescu, pianista Nicole Henriot a reușit o prestigioasă demonstrație de autenticitate stilistică și spectaculozitate a alurii interpretative, redînd muzica lui Cézar Franck și Liszt. În același program, prima audiție a unei noi lucrări aparținînd compozitorului Dumitru Bughici — *Omagiu* — se cuvine semnalată ca o reușită a artistului, pe consecvența drumului său creator de o orientare personală din ce în ce mai pregnantă. Sub bagheta dirijorului belgian Louis de Froment, Filarmonica nu a atins unul din punctele maxime ale redării muzicale, deseori nefinisarea detaliului implicînd și o neclaritate generală a ansamblului. Solista celui de al doilea *Concert pentru vioară* de Bartok, violonista Suna Kan — Turcia — s-a detașat însă ca o muziciană de mare sobrietate, pledînd pentru această piesă concertantă care în asemenea condiții poate deveni accesibilă marelui public, situîndu-se la nivelul lucrărilor reprezentative pentru repertoriul viorii. Opera română, continuînd inițiativa invitării unor interpreți de valoare pentru menținerea calității stilistice a spectacolului cu *Don Juan* de Mozart, a programat de astădată interpretarea dirijorală a șefului de orchestră austriac Kurt Wëss. Stăpîn pe datele artistice ale artei mozartiene, reflectînd o vastă experiență în domeniul operei, acest interpret se remarcă drept unul dintre valoroșii tălmăcitori al capodoperei teatrului muzical vienez. Cu astfel de prezențe, sîntem convinși că prima noastră scenă lirică va continua să-și mențină nivelul realizărilor la o calitate care să justifice exigențele publicului. Nu putem spune același lucru despre două concerte în care muzicieni străini nu au făcut cea mai bună impresie. Solist al redutabilei partituri brahmsiene, violonistul mexican Hermillo Novelo ne-a dezamăgit, manifestînd o lipsă de orientare generală atît în maniera instrumentală cît și în specificul muzicii abordate. Așteptați cu nerăbdare, în dorința unei reîntîlniri cu muzica renascentistă atît de bine interpretată de memorabila formație „Menestrelli", cei șase cîntăreți ai ansamblului „Lucca Marenzio" ne-au surprins. Recunoaștem că atmosfera muzicii lui Monteverdi, Banchieri, Orlando di Lasso și Orazio Vecchio a avut un farmec incontestabil, sugerînd ambianța epocii. Dar lipsa de omogenitate a vocilor, desele neclarități ale intonației nu au făcut cea mai bună impresie în fața unui public obișnuit să asculte excepționalele realizări oferite în acest domeniu de concertele „Madrigalului". Muzica de cameră, cu programele ei săptămînale, cuprinde desigur aspecte multiple, a căror consemnare ar îngădui numeroase notații privind interpreți și formații încadrate în actuala profilare a vieții noastre muzicale. Ne vom mărgini însă la semnalarea acelor concerte care prin conținutul lor dezvăluie sensuri și preocupări în direcția dezvoltării genului prin contribuții calitative incontestabile. Astfel, Filarmonica prezintă o nouă formație de trio — pianista Sofia Cosma, violoncelistul Alfons Capitanovici, violonistul Gheorghe Jalobeanu. În concertul lor de debut, cei trei muzicieni au dat măsura experienței lor artistice prin echilibrul interpretării, prin dozarea sonorităților. De subliniat mai ales felul în care a fost realizat, cu o energie romantică autentică, *Trio în si major* de Iohanes Brahms. Cvartetul „Muzica" este o formație prezentă în mod constant pe afișele noastre de concert. Înaintea turneului pe care îl întreprinde în luna decembrie în Italia și R.F.G., acest cvartet a interpretat integral programul cu care va apărea în fața publicului de peste hotare. Impresia generală este aceea a unui continuu progres atît în direcția omogenizării sonore cît și în cea a încadrării detaliului, finisat cu mi-

nuțiozitate, în suflul arhitecturii de ansamblu. Cvartetele de Debussy, Ravel și Fauré, redate în această manieră pronunțat concertistică, indică cu prisosință ascensiunea artistică a acestor muzicieni care ocupă un loc important în dezvoltarea genului cameral românesc. După cîțiva ani de existență, Orchestra de cameră a Filarmonicii, în concertul Mozart, continuă să afirme calitățile de dăruire muzicală de care sînt capabili entuziaștii ei colaboratori. Meritoriu, nivelul concertului dirijat de Paul Popescu trebuie consemnat pentru consecvența unei acțiuni artistice deosebit de dificile în condițiile împletirii acestei munci cu obligațiile săptămînale ale tuturor instrumentiștilor, pentru satisfacerea necesităților concertelor orchestrei simfonice.

Un eveniment de seamă, de altfel denumit chiar de afiș „concert excepțional", a fost recitalul de lieduri al baritonului Dan Iordăchescu și pianistului Wolfgang Scheringer din R.F.G. După patru ani, acest nou recital a prilejuit reîntîlnirea cu arta unui mare cîntăreț de lied care știe să cuprindă în nuanțele interpretării sale marile valori ale repertoriului de gen. Asemenea concerte depășesc importanța unui simplu recital, constituind pentru întregul public adevărate cursuri de interpretare, oferind versiuni de referință care rămîn în memoria ascultătorului. Încheiem consemnările privind viața muzicală a lunii noiembrie apreciind cum se cuvine felul în care memoria unui mare muzician romantic Piotr Ilici Ceaikovski, de la a cărui moarte se împlinesc 75 de ani, a fost cinstită de muzicienii noștri. O versiune emoționantă a simfoniei „Manfred", datorată dirijorului Constantin Bobescu în concertul Orchestrei de studio a Radioteleviziunii, și un program integral Ceaikovski realizat sub bagheta lui Paul Popescu de către Filarmonică (solist un violonist cu valențe artistice remarcabile, Varujan Cozîghian) au readus în atenția publicului această mare personalitate componistică. Fără a minimaliza semnificația prezenței lucrărilor de muzică contemporană, trebuie să recunoaștem că reîntoarcerea în asemenea condițiuni la marele repertoriu romantic a fost un moment de împlinire a acestei luni muzicale bucureștene.

GRIGORE CONSTANTINESCU

★

Cultura de masă, constitue una din preocupările permanente ale Conducerii de Partid și de Stat. Noua împărțire administrativ-teritorială, a constituit și un prilej însemnat pentru reapariția efervescenței în activitatea artiștilor amatori. Faptul că fiecare județ, cu Casele sale ale Creației Populare, organizează festivaluri, concursuri, schimburi artistice pe linia tuturor genurilor de artă, contribuie la menținerea formațiilor, contactul continuu cu scena, cu publicul, care este de altfel cel mai important element pentru un artist amator. Consecvent pe linia stimulării activității formațiilor artistice de amatori, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a continuat și în acest an, sărbătorirea unor ansambluri de tradiție, cu o rodnică activitate, care au împlinit 50—100 ani de existență. Cu acest prilej, numeroși instructori și interpreți au primit din partea Consiliului de Stat al României, ordine și medalii, precum și alte diferite insigne de evidențiere în munca artistică. Este cazul să amintim importantul fapt, că numai după încheierea celui de al VIII-lea Concurs republican, peste 600 artiști amatori și instructori, au primit Ordinul și Medalia „Meritul Cultural". Mai este de notat faptul că, în 1968, tot mai multe au fost județele care au alcătuit ansambluri reprezentative, prin selecționarea celor mai talentate elemente din diferite formații. Aceste ansambluri, după o pregătire adecvată, au fost trimise peste hotare pentru a reprezenta arta românească la mai multe festivaluri sau concursuri internaționale. Care a fost comportarea celor 14 echipe, ce s-au deplasat peste hotare și care au fost foloasele artistice sau de stimulare, în urma participării lor la aceste spectacole?

O convorbire recentă cu tov. Ion Moraru, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, ne-a edificat într-o serie întreagă de aspecte legate de aceste turnee. Cîteva mari premii internaționale, cucerite la festivaluri cu caracter competitiv, au atras interesul publicului străin, asupra deosebitelor realizări obținute de mesagerii artei noastre. De pildă, ansamblul bucureștean „Balada", prezentînd un număr de 31 spectacole în cadrul celei de a XXIII-a ediții a jocurilor internaționale de la Dijon-Franța, a obținut marele premiu „Colierul de aur". O altă formație similară, „Hora" din Suceava, care a fost prezentă la festivalul internațional de folclor de la Nicastro-Italia, a fost distinsă cu două importante premii, „Toporașul de aur" și „Marele premiu al publicului". Unele formații participante la festivalurile și schimburile artistice internaționale din vara acestui an, au o îndelungată experiență și activitate, rodul lor fiind tocmai acest stimulent al prezentării spectacolelor în afara granițelor țării. Astfel, artiștii Palatului Culturii din Brașov, care s-au deplasat în Olanda, la cea de a patra paradă folclorică de la Brumssum, au obținut în 1964 premiul I în Republica Arabă Unită, pentruca doi ani mai tîrziu să reprezinte țara noastră la festivalurile din Cipru și Grecia. Corul „Camerata" din Ploiești, prezent în Ungaria la „Săptămîna internațională a festivalului coral" este cunoscut ca o formație de prestigiu. Inregistrările sale la Radioteleviziune vin să confirme aceste spuse și ca urmare, el este în momentul de față angrenat într-un alt concurs internațional de interpretare, organizat de B.B.C. Londra. Cam la fel stau lucrurile și cu celelalte ansambluri care au fost trimise în anul acesta peste hotarele țării, experiența și activitatea lor continuă fiind factori dintre cei mai importanți care au concurat la obținerea rezultatelor remarcabile, publicate la vremea lor în presa noastră.

Aprecierile de care s-a bucurat arta noastră populară, plină de varietate în muzică și dans, au fost de natură a ne aduce o imensă satisfacție. Ele au fost relevate la tot pasul de marile cotidiene din țările respective, precum și de critici și specialiști dintre cei mai recunoscuți. Elementele care au fost scoase în relief au fost tocmai ritmul susținut al coregrafiei, lirismul și optimismul cîntecelor noastre, virtuozitatea instrumentiștilor, precum și concepția regizorală a spectacolelor, la care au colaborat frumusețea și varietatea costumelor naționale, toate reprezentînd pe viu harta pitorească a țării noastre. Artiștii noștri populari, au avut prilejul să facă un foarte util schimb de experiență cu alte formații similare din străinătate, să vadă și să compare arta lor cu cea a colegilor lor din diferite puncte ale globului, făcînd ca prin aceasta să se cunoască și mai bine obiceiurile, concepțiile și ethosul fiecărui popor, înlesnind deci prietenia între participanți, ducînd și mai departe mesajul artei.

Prilejul acestor deplasări, a constituit și o bună bază de plecare pentru încheierea unor înțelegeri pe linia reciprocității artistice. Astfel, multe dintre gazdele noastre, au fost la rîndul lor oaspeții artiștilor români, fiind primiți cu aceiași dragoste și interes, de către publicul nostru spectator. Este neîndoielnic, că asemenea acțiuni sînt pe linia apropierii poporului nostru de toate celelalte popoare și Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă va promova și în viitor aceste manifestări. Una dintre cele mai importante va consta din organizarea primului Festival internațional de folclor, 1969 București. Deasemeni, încă de pe acum, s-au luat măsuri pentru organizarea unor bune pregătiri a formațiilor care se vor deplasa peste hotare, în anul viitor. În toate județele, se formează grupuri complexe de turneu, avînd și menirea de a stimula diferitele formații care doresc a face asemenea deplasări. Pe lîngă acestea, s-ar mai putea adăuga și faptul că în 1969, se va organiza pe plan republican și cel de al IX-lea concurs artistic al formațiilor de amatori de la orașe și sate, închinat aniversării unui sfert de veac de la Eliberare, eveniment de o deosebită importanță, care va duce, desigur, la acea energie clocotitoare pusă în slujba artei, cunoscută de obicei cu prilejul marilor concursuri de amatori.

CLAUDIU NEGULESCU

„Toamna muzicală clujană"

Pentru viața artistică contemporană, festivalul muzical a început să reprezinte încă de mult o adevărată necesitate. Mijloc de mare eficiență în confruntarea triadei compozitor-interpret-public, festivalul muzical răspunde imperativului actual de cunoaștere artistică, aducînd totodată cu sine acea efervescență spirituală capabilă să micșoreze distanța ce ne desparte — din păcate cel mai adesea — de frumusețea autentică, de noblețea actului de dăruire sinceră. Indiferent de forma sau de amploarea pe care o trăiește, — internațională, națională sau locală — el constituie în esență o școală a exigenței și gustului estetic, o școală a respectului ce-l datorăm cu toții — specialiști ori simpli auditori — artei. Sînt adevăruri cu care ne întîlnim mereu în toate locurile cu tradiție, sînt adevăruri pe care viața muzicală românească le simte și le verifică în trienalele ediții ale Festivalului „George Enescu", în cadrul festivalurilor de muzică ușoară de la Mamaia și în recentul festival de la Brașov, în cadrul nenumăratelor festivaluri folclorice sau ale formațiilor de amatori. Tînărul colecitv clujan — înființat cu numai 13 ani în urmă — a înțeles de la început și a făcut totul pentru a asigura acel rol important pe care o stagiune muzicală — ar trebui, sau mai precis spus, trebuie să-l aibă în viața artistică a unui oraș.

Redeschiderea anuală a stagiunii constituie prin urmare un eveniment ce ar fi necesar să se impună tuturor : orchestră, dirijori, soliști, dar mai ales public. Orientîndu-se spre un repertoriu de înaltă ținută și asigurîndu-și colaborări de prestigiu, Filarmonica clujeană reușește într-adevăr să confere acestor momente de deschidere un caracter festiv, o solemnitate corespunzătoare.

Ideea festivalului începea astfel să se configureze. Toamna anului 1965 — dată cînd instituția împlinește un deceniu de activitate. Bucurîndu-se de o masivă participare a publicului, concertele ce au primit concursul unor dirijori și soliști ca Sviatoslav Richter, Roberto Benzi, Antonin Ciolan, ș.a.m.d. numărînd totodată printre oaspeți și pe reputata formație italiană : „I solisti Veneti"... toate acestea au dat posibilitatea profilării unui festival muzical, deocamdată local, care primește denumirea : „Toamna muzicală clujeană". Mai puțin consecvenți în ceilalți ani în urmărirea realizării propriei lor inițiative, muzicienii clujeni au întîmpinat însă toamna aceasta cu dorința unei împliniri adevărate. Toamna muzicală clujană se impunea să capete profilul corespunzător al unui festival ; totodată caracterul local urma să fie extins, cel puțin pe plan național. Cu aceste gînduri, filarmonica solicită participarea celorlalte instituții muzicale ale orașului : Opera română și maghiară, Conservatorul „Gheorghe Dima" :, Liceul de Muzică, invitînd totodată alte cîteva colective din țară : Corul Radiotelevizіunii Române, formația bucureșteană „Musica Nova" și Orchestra simfonică a Filarmonicii din Tîrgu Mureș. Și, pornind cu un program bogat în manifestări și spectacole disputate zilnic de sala mare a Casei Universitarilor, de sala Luchian a Muzeului de Artă, ori de sălile celor două opere, străvechiul oraș de pe malul Someșului, deschide în ziua de 5 octombrie porțile festivalului ce se va desfășura timp de două săptămîni — pînă la 19 octombrie — sub numele de „Toamna muzicală clujană".

Ce ne-a oferit ca repertoriu, ca ținută interpretativă, ca originalitate sau specific ?

Fără a urmări o anumită idee conducătoare, simfonicele și serile de muzică de cameră au asigurat totuși în primul rînd prezența repertoriului contemporan, în orientările cele mai diverse pe care veacul nostru i le-a dăruit pînă acum.

Înscriind în programe numele lui Debussy, Webern, Bartok, Strawinsky, Prokofiev, Messiaen, Boulez ș.a.m.d.,

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj. Dirijor : Mircea Cristescu

festivalul clujan, a consemnat totodată efervescenta afirmare a școlii românești de compoziție.

Dintre primele audiții prezentate, s-au detașat două realizări de o deosebită intensitate emoțională : „Clime", — cantată pentru mezzosoprană, cor de fete și orchestră de Myriam Marbé, pagină care impune încă o dată pe autoarea ei drept o muziciană adevărată de mare sensibilitate și capacitate creatoare ; cealaltă, „Vitralii" — șase piese pentru orchestră — semnată de tînărul și talentatul compozitor Mihai Moldovan, în care după propriile-i mărturisiri, autorul încearcă să surprindă cîteva date esențiale ale spiritualității creatorilor anonimi. Este un eseu muzical impresionant de ilustrare a gestului creator, a tehnicii și finalității lui. În atmosfera sobră, chiar austeră uneori și ferită de izbucniri contrastante, se desprind cîteva coordonate precise ce asigură lucrării unitate stilistică și constructivă.

Primele audiții amintite, cărora le alăturăm majoritatea compozițiilor românești incluse în programele festivalului, ne-au demonstrat din nou un fapt esențial : seriozitatea și respectul muzicienilor noștri față de actul creator. În această ordine de idei, consemnez, de asemenea, seara de muzică de cameră susținută de formațiile conservatorului Gheorghe Dima, în cadrul căreia au fost interpretate lucrări de Max Eisicovici, Liviu Comes, Jódal Gabor, Vasile Herman, Eddy Terenyi și Dan Voiculescu. Programul a afirmat, de la caz la caz, într-o măsură mai mare sau mai mică, prezența originalității individuale, varietatea tendințelor și a afinităților estetice existente în cadrul școlii de compoziție clujene. Urmărindu-l cu un deosebit interes, concertul mi-a oferit posibilitatea de a mă apropia de realizările unor creatori cărora, tuturor, sînt datoare să le recunosc, ținuta, seriozitatea profesională. Nu îmi permit aprecieri mai de adîncime ; remarc doar, ca o necesitate, programarea numelor amintite cîteva rînduri mai sus, în cadrul stagiunilor noastre muzicale, într-un mod care să le asigure o întîlnire cu publicul nu numai pe plan local, sau într-un cerc restrîns de specialiști.

Subiectiv vorbind, lucrarea care m-a impresionat totuși cel mai mult din întregul concert a fost Sonata a II-a pentru pian de Vasile Herman. Conținutul este sugerat de motto-ul aflat pe prima pagină a partiturii :

„Un tîlc s-alege sibilin
Prin umbrele veșnice" ! — (Lucian Blaga)

Fără a fi literalmente o muzică funebră — îmi spunea autorul — paginile sonatei vor să redea o anumită atmosferă de meditație. Pe alocuri se desprind și accente funebre sau de bocet, dar ceea ce este predominant pare a fi o anumită latură dramatică, pe alocuri lirică, din care nu lipsește uneori acea robustețe specifică gîndirii populare românești.

Încercînd să semnalez prezența unor aspecte mai deosebite sau mai puțin cunoscute, mă opresc aici cu comentariul asupra repertoriului original interpretat în timpul festivalului clujan, conștientă fiind că am rămas foarte mult datoare acestei teme. Spațiul, ca și scopul

Corul Radioteleviziunii

esențial al materialului de față nu-mi permit însă să insist mai mult. În ansamblu privit, de la Enescu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță și pînă la Myriam Marbé, Doru Popovici, Vasile Herman, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Alexandru Hrisanide, Costin Miereanu, Mihai Moldovan, etc... Toamna muzicală clujană, a fost o reafirmare a valorilor pe care muzica românească le conține, o reafirmare a împlinirilor și căutărilor artistice aparținînd generațiilor noastre de compozitori mai vîrstnici sau mai tineri.

Alături de contemporaneitate, festivalul a găzduit totodată și o reîntîlnire cu nenumărate capodopere ale istoriei. Nu are sens enumerarea : epoca de aur a polifoniei vocale, preclasicismul, clasicismul sau romantismul muzical, ni s-au adresat în aceste două săptămîni prin personalitățile lor cele mai reprezentative.

Tuturor acestor stiluri aparținînd trecutului sau prezentului mai mult sau mai puțin îndepărtat, forțele interpretative ale festivalului clujan, le-au răspuns la o ținută demnă de marea și vechea tradiție culturală a orașului. Formații cum sînt : Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj, Musica Nova sau Corul Radioteleviziunii, s-au situat întru totul la nivelul prestigiului cîștigat pînă acum. De asemenea, Filarmonica din Tîrgu Mureș a afirmat în concertul său calități interpretative și o disciplină de ansamblu ce-i asigură reale perspective în evoluția sa artistică. Festivalul a impus totodată încă alte două tinere colective. În primul rînd, formația clujană de muzică contemporană Ars Nova inițiată de entuziastul și atît de talentatul compozitor Cornel Țăranu, în urmă cu aproximativ o jumătate de an. Ea este profilată ca și formația bucureșteană Musica Nova pe un repertoriu de avangardă. Chiar dacă nu reușim de la început să ne apropiem sau să înțelegem întotdeauna aceste creații în care experimentul rămîne totuși factorul prim, respectăm și apreciem o asemenea activitate interpretativă care în ultimă instanță oferă posibilitate de informare cît mai promptă, asupra fenomenului muzical contemporan, ne dăruie deci prilejul de a cunoaște și de a medita. Și, trebuie să spunem, că nu numai pentru specialist, ci pentru orice amator de muzică, acest lucru reprezintă, cu adevărat o necesitate spirituală. Remarcîndu-se prin seriozitatea și deosebita competență profesională a tuturor membrilor ei, formația Ars Nova mi-a oferit, totodată, în persoana sopranei Agneta Kriza revelația unei cîntărețe de muzică modernă într-adevăr extraordinară (are tot ce-i trebuie, voce, volum, timbru cald și frumos, rezistență, mare muzicalitate și înțelegere pentru ceea ce cîntă).

Cea de-a doua deosebit de plăcută surpriză, a fost corul Conservatorului „Gheorghe Dima" dirijat de Dorin Pop, o formație camerală înființată aproximativ acum un an, care, fără a exagera în anticipare, cred că-și va cuceri cît de curînd, o reputație de talia Madrigalului bucureștean.

Dar nu toate prezențele festivalului au corespuns așteptărilor. Regret, de pildă, că nu pot avea prea multe cuvinte de laudă pentru concertul orchestrei de cameră al filarmonicii clujene. Regret, de asemenea, că participarea unor soliști sau dirijori — a căror valoare, critica noastră de specialitate a consemnat-o în repetate rînduri pe parcursul anilor — i-a surprins de data aceasta nu în cea mai bună formă. Nu am dreptul să generalizez însă. Emilia Petrescu, Radu Aldulescu, Ferdinand Weiss, Emil Simon, Aurelian Octav Popa, adăugînd pe tînărul bariton Ludovic Konya, au fost aceeași interpreți pe care-i cunoaștem, de mare profunzime și sensibilitate, a căror artă nu poate oferi decît prilejul unui omagiu plin de sensibilitate.

Din manifestările camerale și simfonice ale Toamnei muzicale clujene, se desprind însă și alte constatări : seriozitatea cu care se face muzică în școlile de artă ale orașului. Concertele dirijate de Simion Capătă și Mihai Guttman, m-au pus în fața unor pedagogi conștienți de importanța pe care o are în formarea viitoarelor noastre generații de muzicieni, apropierea dintr-un început a copilului de adevăratele valori muzicale. Efortul de a stimula elevilor, dorința de a cunoaște și de a redescoperi emoționanta pagină a trecutului, efortul de a le dărui perspectiva prezentului, și poate într-un fel și a viitorului muzical, temeinicia pregătirii profesionale ca tehnică, stil de execuție, etc. încercarea de a le orienta spre obiectivitate valorică, formarea preferințelor estetice, demonstrează existența la Cluj a unei remarcabile școli de învățămînt muzical de specialitate.

Amintind bunul gust, impresionanta realizare scenică și interpretativă a Tripticului Bartok ; Castelul prințului Barbă Albastră, Prințul cioplit în lemn și Mandarinul miraculos, de la Opera maghiară sau a feeriei muzicale

Ars Nova

Visul unei nopți de vară de Benjamin Britten de la Opera română, rezum doar la atît, comentariul referitor la spectacolele de operă incluse în programul festivalului, spectacole pe care dealtfel nici n-am avut timpul necesar de a le urmări prea mult. Multe elemente asupra cărora nu mă mai opresc acum, mi-au conturat totuși ideea că de fapt alăturarea acestor două instituții la festivalul Toamna muzicală clujană a fost mai mult de natură întîmplătoare și nu specială. Bineînțeles nu este vina lor. Și cu aceasta, ajung la cele cîteva obiecții ce sînt nevoită să le aduc festivalului clujan.

Știm cu toții ce înseamnă a realiza un festival, cîte greutăți, cîte probleme administrative, organizatorice, se ridică. Rezolvarea lor nu trebuie să constituie însă obligația unei filarmonici. Se impunea, prin urmare, de la început, crearea unui comitet de organizare, în care filiala locală OSTA să aibă rolul covîrșitor. Probabil că atunci o premieră ca Bal mascat de la Opera română clujană nu ar fi fost de pildă programată cu patru zile înainte de deschiderea festivalului. Probabil că atunci nici lista participărilor oaspete nu ar fi fost atît de limitată, și o serie de invitații adresate însă în mod particular unor formații, dirijori sau soliști, de a veni la acest festival, ar fi putut deveni eficiente la nivel OSTA. Reproșăm instituției noastre de impresariat mereu cîte ceva ; recunosc, obligațiile ei nu sînt ușoare, iar greutățile nenumărate. Mă întreb totuși cît efort face această instituție pentru a se reabilita cît de cît în fața tuturor acelora care în repetate rînduri i-au arătat insuficienta și ineficienta activitate. Regret că sînt nevoită s-o spun, dar dacă festivalul clujan nu a depășit cu prea mult caracterul local, tot ei i se datorează.

Filarmonica clujană are meritul inițiativei, al organizării, al primului exemplu. Festivalul a fost o nouă verificare a potențelor artistice, a forțelor interpretative, a entuziasmului și a dragostei față de muzică ce există în bătrînul nostru oraș transilvănean. Respectîndu-i efortul, recunoscîndu-i meritul, așteptăm acum ca acest început să fie continuat, dar, în același timp, și sprijinit, pentru ca Toamna muzicală clujană să poată deveni ceea ce Clujul dorește și poate să ofere : un loc de confruntare și întîlnire la mare intensitate a celor mai vibrante aspirații ce au călăuzit din totdeauna arta muzicală românească.

TEODORA ALBESCU

muzica

INFORMATIONS

Aspects de la vie de l'Union des Compositeurs

Parmi les personnalités de la vie musicale étrangère qui ont visité notre pays nous mentionnons quelques uns des derniers hôtes de notre Union : le prof. Camille Schmidt, directeur du Conservatoire de Bruxelles avec M-me Schmidt, Jacqueline Fantyn compositeur, Eugène Kapp, compositeur, artiste du peuple et le prof. Ivan Martinov (U.R.S.S.), le compositeur Paul Dessau (R.D.A), le musicologue Denis Dille, directeur des archives „Bartok" de Budapest ainsi que les compositeurs hongrois Rudolf Maras et Isolt Durko, les musicologues prof. Jedrezejewska (Wroclaw) et Szezygiel (Katowice), les compositeurs polonais Romuald Twardowski et Ioachim Olkusnik, les compositeurs bulgares Constantin Karagetrov, Dobre Dobrev, Dimităr Sagaev, Nicolai Nicolov et Tudor Todorov, le compositeur de musique légère Oldrich Blaha de Prague.

Présences roumaines à l'étranger

Au concours international de chant „Francisco Vinas" de Barcelone, édition 1968, les concurents roumains ont obtenu quatre prix de grand prestige mettant ainsi en évidence encore une fois les remarquables qualités de notre art interprétatif. Les basses Pompei Hărășteanu, Constantin Dumitru et Ilie Baciu ont eu les I-er, II-ième et III-ième prix à la section voix-hommes, et Aida Abagief — soprano, le II-ième prix, aux compétitions finales du concours.

★

La presse parisienne a relaté le spectacle radiodiffusé avec l'opéra „Jules César" de Händel à la salle Gaveau. Le rôle de Cornélie a été interprété par Zénaïda Pally en compagnie de Leonard Volovski dans le rôle principal. De même, la cantatrice roumaine a été l'objet de critiques élogieuses à l'occasion de son concert parisien avec l'oratorio „Messia" de Händel.

La presse canadienne a largement signalé l'apparition de Marina Krilovici à l'Opera de Toronto dans le rôle principal de „Tosca" de Puccini. En comparant sa voix avec celle de Maria Callas, le journal „The Globe and Mail" écrivait entre autres : „Marina Krilovici a démontré des qualités vocales et scéniques exceptionnelles. Elle possède une belle voix, ample, pure et expressive, chaude et merveilleusement contrôlée".

Ensuite, l'interprète roumaine a paru dans le cadre de la saison de l'opéra de Hamburg dans La Bohème de Puccini et l'Otello de Verdi

★

La vie culturelle de la Belgique a récemment enregistré une série de manifestations consacrées à la culture et à l'art roumains. Les concerts de la chorale „Madrigal" du Conservatoire de Bucarest, dirigée par Marin Constantin ont présenté, à Bruxelles et dans d'autres villes belges, un programme comprenant à côte d'oeuvres de la Renaissance et du Baroque européen aussi des productions, parmi les plus significatives, de la création chorale roumaine d'hier et d'aujourd' hui.

En même temps, dans la salle du Conservatoire de Bruges M. George Dapagne, le président de la „Société des écrivains belges de langue française", a fait un ample exposé sur la „Roumanie contemporaine" en présentant à un nombreux auditoire ses impressions de la récente visite dans notre pays.

Enfin, sous la présidence du compositeur Jean Absil (fervent admirateur du folklore roumain, dont il s'est inspiré dans des nombreuses créations propres) on a fêté aux Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le demi-centenaire de la réunion de la Transylvanie à la Roumanie, occasion d'une chaleureuse évocation des événements les plus significatifs pour la vie culturelle de la Roumanie moderne.

La récente tournée de l'ensemble „Musica Nova" dans la R.F.A. et en Autriche, a occasioné un contact fertile du public occidental avec quelques oeuvres représentatives de la musique contemporaine roumaine de chambre.

A la radiodiffusion du Berlin occidental, la formation „Musica Nova" a imprimé le „Concertino per la Musica Nova" *par Adrian Raţiu et* „Hommage à Tuculescu" *par Doru Popovici. A la „Bibliothèque mémoriale" de Hällesches Tor du Berlin occidental a eu lieu une soirée de musique de chambre où l'on a présenté le* „Trio" *pour violon, violoncelle et piano par George Enescu,* „Variations" *par Dan Constantinescu,* „Sursum corda" *par Costin Miereanu, les* „Sonates", *pour clarinette solo et violoncelle solo par Tiberiu Olah et Anatol Vieru ainsi que* „Hommage à Ţuculescu" *par Doru Popovici.*

Sous le titre „Travail intéressant à cinq" le journal „Der Abend" montrait que l'ensemble „Musica Nova" de Bucarest a donné une admirable réponse à la question „Comment compose-t-on dans la Roumanie d'aujourd'hui ?"

Der Tagespiegel *mentionnait en conclusion d'une chronique intitulée „Interprétation vigoureuse" les qualités particulières de l'ensemble, tandis que „Die Welt" exprimait son désir que de pareils contacts avec la nouvelle musique roumaine soient répétés aussi souvent que possible. Enfin „Berliner Morgenpost" exprimait aussi sa satisfaction pour ce premier contact.*

En continuant sa tournée, l'ensemble „Musica Nova" a participé aux „Journées musicales" de Kassel avec „Esquisse" par Cornel Ţăranu dans l'interprétation d'Emilia Petrescu — soprano — Toujours à Kassel a eu lieu un programme télévisé offert par l'ensemble roumain.

Le même ensemble a interprété dans le cadre du cycle „Musica Exemplaris" à Bad Godesberg — salle rouge de la Réduite — le Quator pour la fin du temps *par Massiaen, oeuvre par laquelle cette formation avait débuté en 1965 à l'occasion de son premier concert à Bucarest.*

A Baden-Baden les studios de la „Südwestfunk" ont imprimé des oeuvres de Al. Hrisanide, Costin Miereanu et Eugen Wendel. Pour 1969 est prévu un cycle plus large d'enregistrements à Freiburg, Tübingen et Mainz.

En Autriche à Linz, dans le cadre de la „Semaine de la culture roumaine", l'ensemble a donné un concert dans la Salle festive de l'Hôtel de Ville ayant dans le programme des oeuvres d'Enescu, Lutoslawski, Messiaen et Doru Popovici. Un fait intéressant — est que „Musica Nova" a reçu de nombreuses offres de la part des jeunes compositeurs de l'Allemagne Fédérale et de l'Autriche pour des oeuvres spécialement écrites pour son interprétation. Nous mentionnons entre autres les compositeurs berlinois Grosskopf et Himmel, exponents d'un groupe de jeunes musiciens connu sous le nom de „Groupe des six".

Citons aussi quelques projets de l'ensemble pour l'année 1969 : à Südwestfunk (Mainz) enregistrements en automne ; tournée organisée par „Oesterreichische Gesellschaft für Musik" de Vienne ; participation au „Festival de Bregenz" édition 1969 ; enregistrements à „Bayrischen Rundfunk" de Nürenberg et enfin la participation à la „Biénale musicale" de Zagreb en mai 1969.

Rétrospective éditoriale 1968

Pendant l'année 1968, „Les éditions musicales" de l'Union des compositeurs ont présenté une série d'oeuvres intéressantes — partitions et oeuvres de musicologie — dont nous citons quelques uns des titres les plus significatifs :

Partitions

Musique de chambre : *CONSTANTINESCU Dan — Variations pour violon, violoncelle et piano.*
COSTINESCU Gheorghe — Sonate pour violon et piano.
OLAH Tiberiu — „Equinoxes" trio pour voix, clarinette et piano.
PALADI Radu — Suite pour piano
VOICULESCU DAN — Piccola sonata, pour flûte solo

Chansons : *BRĂILOIU, Constantin — Chants populaires, harmonisés pour voix et piano*
LERESCU, Emil — Melodies pour chant et piano (textes roumains et français par Mariana Dumitrescu, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Maria Marcu)
MIHALOVICI, Marcel — Stances pour voix et piano op. 91 (textes roumains, français et allemands par Mariana Dumitrescu)

Musique chorale : *COMES, Liviu — Trois pastels pour choeur de femmes à trois voix (textes roumains et italiens par George Lesnea)*
LUNGU, Nicolae — Choeurs
TODUTA, Sigismund — 10 choeurs mixtes
PROFETA, Laurenţiu — Choeurs pour les enfants et la jeunesse.

Diverses collections de choeurs et chants par des auteurs roumains : (Dumitru Bughici, Ioan D. Chirescu, Mircea Neagu, Elly Roman, Matei Socor, etc.).

Musique symphonique : *ANDRICU, Mihail — Concerto pour violon et orchestre*
BERGER, Wilhelm — Concerto pour violon et orchestre
CONSTANTINESCU, Paul — „Riga Crypto" et „Lapona Enigel" (petite ballade pour soprano, alto solo, récitant et petit orchestre)
— Isarlîk, poème burlesque pour voix, orchestre de vents, xilophone, batterie et piano (vers par Ion Barbu)
FELDMAN, Ludovic — Sonate concertante pour violoncelle et orchestre
GABOR, Jodal — Divertissment pour petit orchestre
GRIGORIU, Theodor — Concerto pour double orchestre de chambre et hautbois
JORA, Mihail — Ballade pour choeur mixte, baryton et orchestre
MENDELSOHN, Alfred — Symphonie VII
NICULESCU, Ştefan — Symphonies pour 15 solistes
PALADE, Constantin — „Le communiste" poème pour choeur et orchestre (vers par Nicolae Labiş)
PALADI, Radu — Poème (vers Corneliu Şerban)
STROE, Aurel — Musique pour piano, percussion et cuivres
VIERU, Anatol — Concerto pour violon et orchestre

★

Musique de danse et distractive

Mélodies par Richard Bartzer, Florin Bogardo, Florin Comişel, Ion Cristinoiu, Florentin Delmar, Noru Demetriad, Constantin Drăghici, Aurel Giroveanu, Iancu Mişu, Emanuel Ionescu, Ştefan Kardoş, Nicolae Kirculescu, Henry Mălineanu, Temistocle Popa, Andrei Proşteanu, Elly Roman, Theodor Sibiceanu, Gelu Solomonescu, Radu Şerban, Vasile Timiş, Vasile Vasilache (jr.), Vasile Veselovski, Adalbert Winkler.

★

Editions festives et mémoriales

Une série d'oeuvres symphoniques et de chambre par George Enescu, dont nous mentionnons :

— Symphonie II en La majeur (op. 17)

— Symphonie III en Do majeur (op. 21)

— Quatuor op. 16 pour piano, violon, alto et violoncelle

— Quatuor Nr. 2, Op. 30 pour piano, violon, alto et violoncelle

— Quatorze lieds sur des vers de Carmen Sylva

Derniers volumes parus : *BRĂILOIU, Constantin*
— Oeuvres (1-er vol.)
CIORTEA, Tudor — Les Quatuors de Beethoven
JORA, Mihail — Moments musicaux
VANCEA, Zeno — La création musicale roumaine au XIX-ème et XX-ème siècles.

Ont paru de même les volumes III et IV de choix annuels d'Etudes de musicologie" *comprenant les contributions les plus représentatives des musicologues* roumains.

Le III-ème volume contient les titres :

— La musicologie contemporaine et les problèmes du langage (Gh. Firca)

— Aspects modaux dans la création roumaine contemporaine (V. Herman)

— Le folklore citadin (Gh. Ciobanu)

— Symétrie de reflèts dans le folklore roumain (Tr. Mîrza)

— Péléas et Mélisandre — analyse de la forme (C. Bugeanu)

— L'écho de l'oeuvre poétique et dramatique de Vasile Alecsandri dans la musique roumaine en Transylvanie (C. Miereanu).

En ce qui concerne le IV-éme volume, il est entièrement consacré au symposion international de musicologie „Georges Enesco" de l'automne 1967 et comprend comme suit :

— Le salut de la C.S.C.A. adressé par le président de l'Union et Virgil Brădăţeanu

— Georges Enesco, musicien humaniste (Zeno Vancea)

— La III-ème Sonate pour piano et violon, quelques principes de la création de musique de chambre de Georges Enesco (Tudor Ciortea)

— Les années d'étude de Georges Enesco à Vienne (Erich Schenk)

— George Enesco et la culture musicale roumaine (Vasile Tomescu)

— Georges Enesco et le langage musical du XX-ème siècle (St. Niculescu)

— Considérations sur la périodicité de l'oeuvre de Georges Enesco (Romeo Ghircoiaşiu)

— Oeuvres olographes de Georges Enesco dans la Library of Congress (Irving Löwens)

— L'idée cyclique dans les sonates de Georges Enesco (Sigismund Toduţă)

— Particularités du style vocal dans la création de Georges Enesco (Ada Brumaru)

— Le principe cyclique chez Georges Enesco (Adrian Raţiu)

— Le concept modal dans la musique de George Enesco (Gh. Firca)

— Composantes du style instrumental de chambre dans la musique de Georges Enesco, période 1899—1920 à la lumière de l'Octuor op. 7 et du Quartette op. 22 (No. 1). (Wilhelm Berger)

— L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de Georges Enesco (Jiri Vislouzil)

— La dramaturgie des leit-motifs dans l'„Oedipe" (O. L. Cosma)

— Georges Enesco et la culture musicale soviétique (Boris Kotlearov)

— Georges Enesco, penseur et poète de l'art du violon (G. Manoliu)

— L'hétérophonie dans la création de Georges Enesco (Clemansa Firca)

— Caractères du symphonisme d'Enesco (Cornel Ţăranu)

— État actuel des recherches sur la vie et l'oeuvre de Georges Enesco (Alfred Hoffman)

— Certains traits caractéristiques du style de la composition de maturité de Georges Enesco, dans le „Quintette" pour 2 violons, alto, violoncelle et piano en la mineur, op. 29 (Gh. Costinescu)

— Particularités de la forme dans les sonates de Georges Enesco. (D. Bughici)

Discours de clôture des travaux du Symposion (V. Tomescu).

★

Monographies

ALEXANDRESCU, Romeo — „Fauré
CIOMAC, Emanoil — „Enesco" (édition préfacée et signée par Clemansa Firca)
FROST, Ana — „Ion Vasilescu"

★

Traités

Manuels

GEANTA, Ion
MANOLIU, G.
Manuel de violon (2)
GIULEANU, Victor — Le rythme musical (vol. 1)

★

Solfèges

DUMITRESCU, Ion — 120 solfèges de degré supérieur — vol. I

★

Folklore

GEORGESCU, Corneliu — Mélodies de danse d'Olténie

★

Traductions

LAUX, Karl — „Weber" (trad. Cristina Petrescu)
W. A. Mozart — Lettres (Traduction Chr. Ghenea)
PASTURA, Francesco — „Bellini", le roman de sa vie
PITROU, Robert — La vie intime de Schubert (trad. Constanţa Stănulescu)
VINOGRADOV, A. — La diffamation de Paganini (ed. 5) (Trad. V. Teodorescu et E. Brandabur)
JANOPOULO, Tasso — Notes et anecdotes (trad. J. V. Pandelescu)
MARNY, Jacques — Les vedettes de la musique légère (trad. Constanţa Stănulescu)
PINCHERLE, Marc — Le monde des virtuoses (trad. Vl. Popescu-Deveselu)

traduction :
VETURIA DRAGĂNESCU-VERICEANU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

ADUNAREA GENERALĂ A COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Din cuvîntul participanţilor

Dumitru Bughici 1
Gheorghe Ciobanu 2
Liviu Comes 4
Octavian Lazăr Cosma 4
Dumitru Eremia 6
Alfred Hoffman 8
Alexandru Hrisanide 10
Walter Mihai Klepper 11
Henri Mălineanu 12
Matei Socor 14

ANCHETA NOASTRĂ

Dirijori despre creaţia muzicală românească

Au cuvîntul D. D. Botez, Constantin Bugeanu, Iosif Conta, Mircea Critescu, Paul Popescu (anchetă realizată de Iosif Sava) . 16

Tiberiu Brediceanu

Au luat cuvîntul la meetingul de doliu: Ion Dumitrescu, Ion Brad, Zeno Vancea, Petre Codreanu, Liviu Glodeanu 21

Sabin Drăgoi

Au luat cuvîntul la meetingul de doliu: Ion Dumitrescu, Mihail Andricu, Nicolae Călinoiu, Zeno Varcea, Vasile Tomescu, Mihai Pop 25

Gheorghe Firca

Nicolae Ursu — Un pasionat slujitor al muzicii corale bănăţene 30

SECVENŢE PARIZIENE

Nicolae Parocescu

Zilele muzicii contemporane 33

Romeo Alexandrescu

Însemnări 36

★

J.-U. Pandelescu

Muzica românească 39

Grigore Constantinescu ; Claudiu Negulescu

Retrospective 41

Teodora Albescu

„Toamna muzicală clujană". 44
Muzica Informations (traduction : Veturia Drăgănescu-Vericeanu) 46

Sommaire

CONFERENCE GENERALE DES COMPOSITEURS ET DES MUSICOLOGUES DE LA REPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

Participants ayant pris la parole

Dumitru Bughici 1
Gheorghe Ciobanu 2
Liviu Comes 4
Octavian Lazăr Cosma 4
Dumitru Eremia 6
Alfred Hoffman 8
Alexandru Hrisanide 10
Walter Mihai Klepper 11
Henri Mălineanu 12
Matei Socor 14

NOTRE ENQUETE

Les chefs d'orchestre D. D. Botez, Constantin Bugeanu, Iosif Conta, Mircea Cristescu, Paul Popescu parlent de la création musicale roumaine avec Iosif Sava 16

Tiberiu Brediceanu

Au meeting de deuil ont pris la parole. Ion Dumitrescu, Ion Brad, Zeno Vancea, Petre Codreanu, Liviu Glodeanu . . . 21

Sabin Drăgoi

Au meeting de deuil ont pris la parole. Ion Dumitrescu, Mihail Andricu, Nicolae Călinoiu, Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Mihai Pop 25

Gheorghe Firca

Nicolae Ursu — Un serviteur passionné de la musique chorale du Banat 30

SEQUENCES PARISIENNES

Nicolae Parocescu

Les journées de la musique contemporaine 33

Romeo Alexandrescu

Notes 36

★

J.-U. Pandelescu

Musique roumaine. 39

Grigore Constantinescu ; Claudiu Negulescu

Retrospectives 41

Teodora Albescu

„L'automne musical à Cluj". 44
MUZICA Informations (traduction : Veturia Drăgănescu-Vericeanu) 46

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

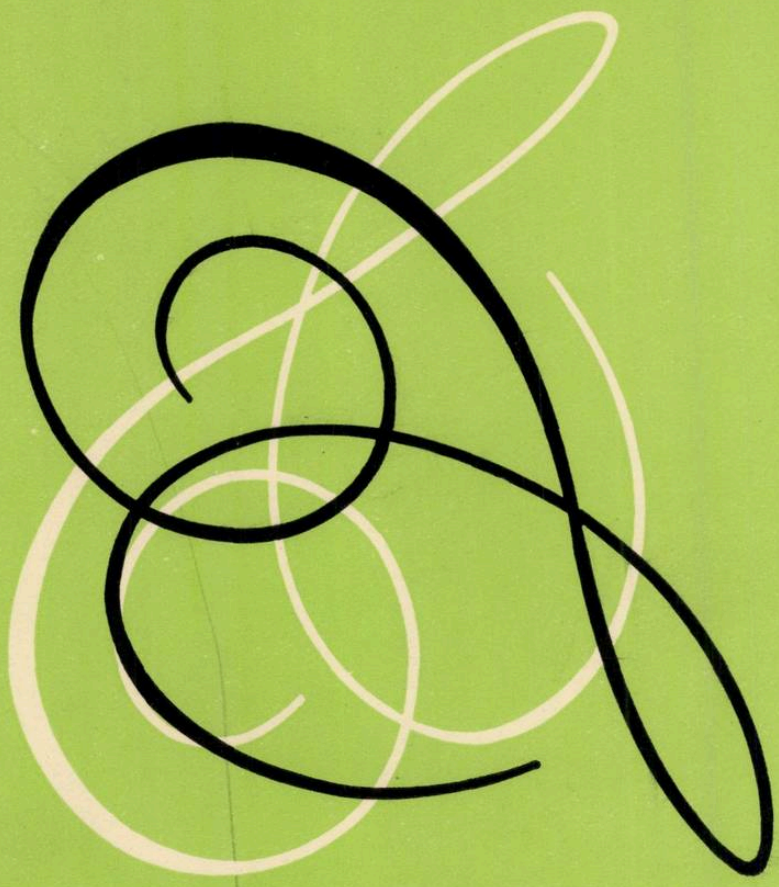
COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef).

I. P. „Informaţia“ c. 3054

64.421

LEI 7



muzica

MARTIE
1969

3

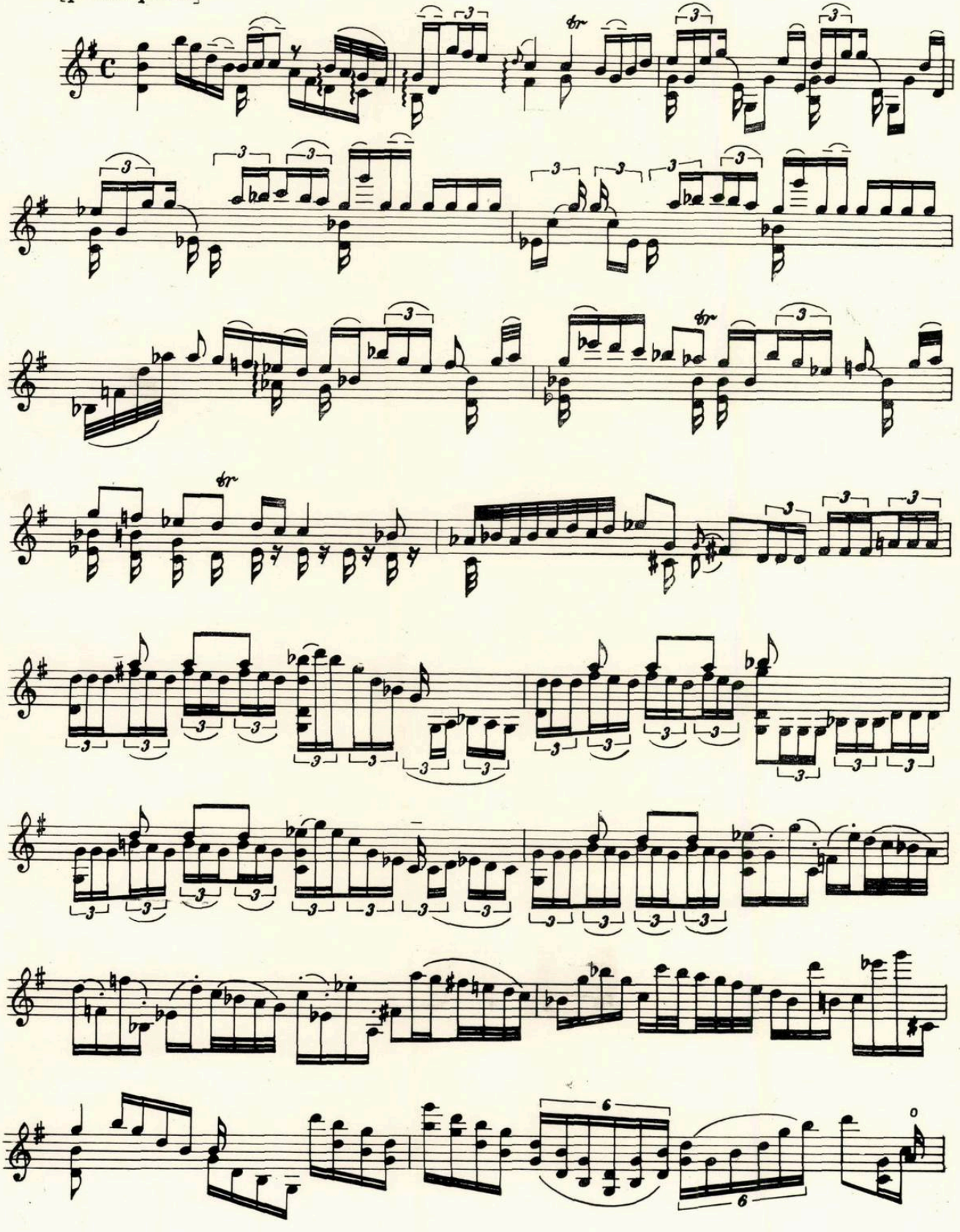
REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

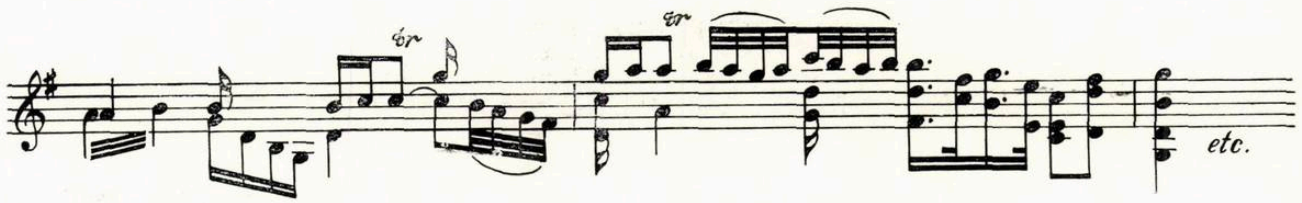
CADENȚE

PENTRU CONCERTUL ÎN SOL MAJOR DE J. HAYDN

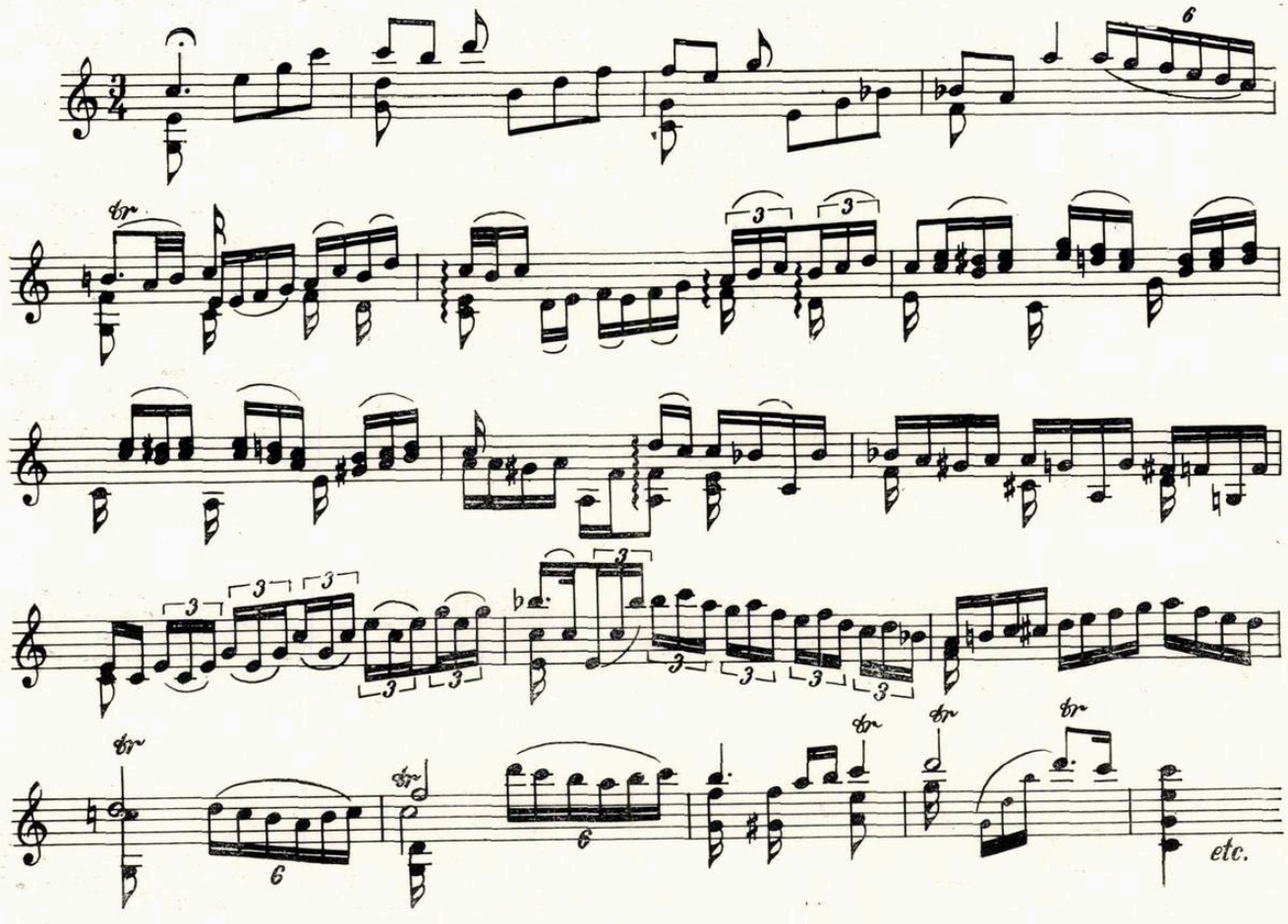
George Enescu

[prima parte]





[partea a doua]

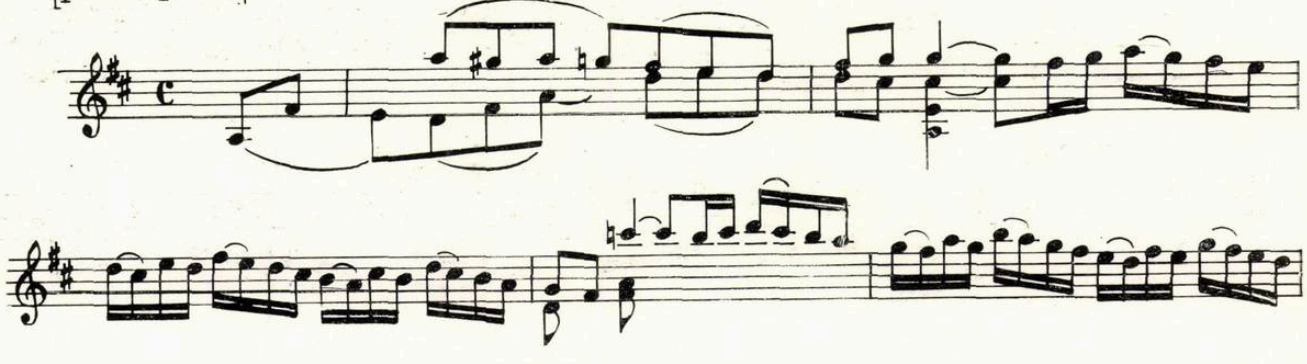


CADENȚE

PENTRU CONCERTUL ÎN RE MAJOR (NR. 4) DE W. A. MOZART

George Enescu

[prima parte]

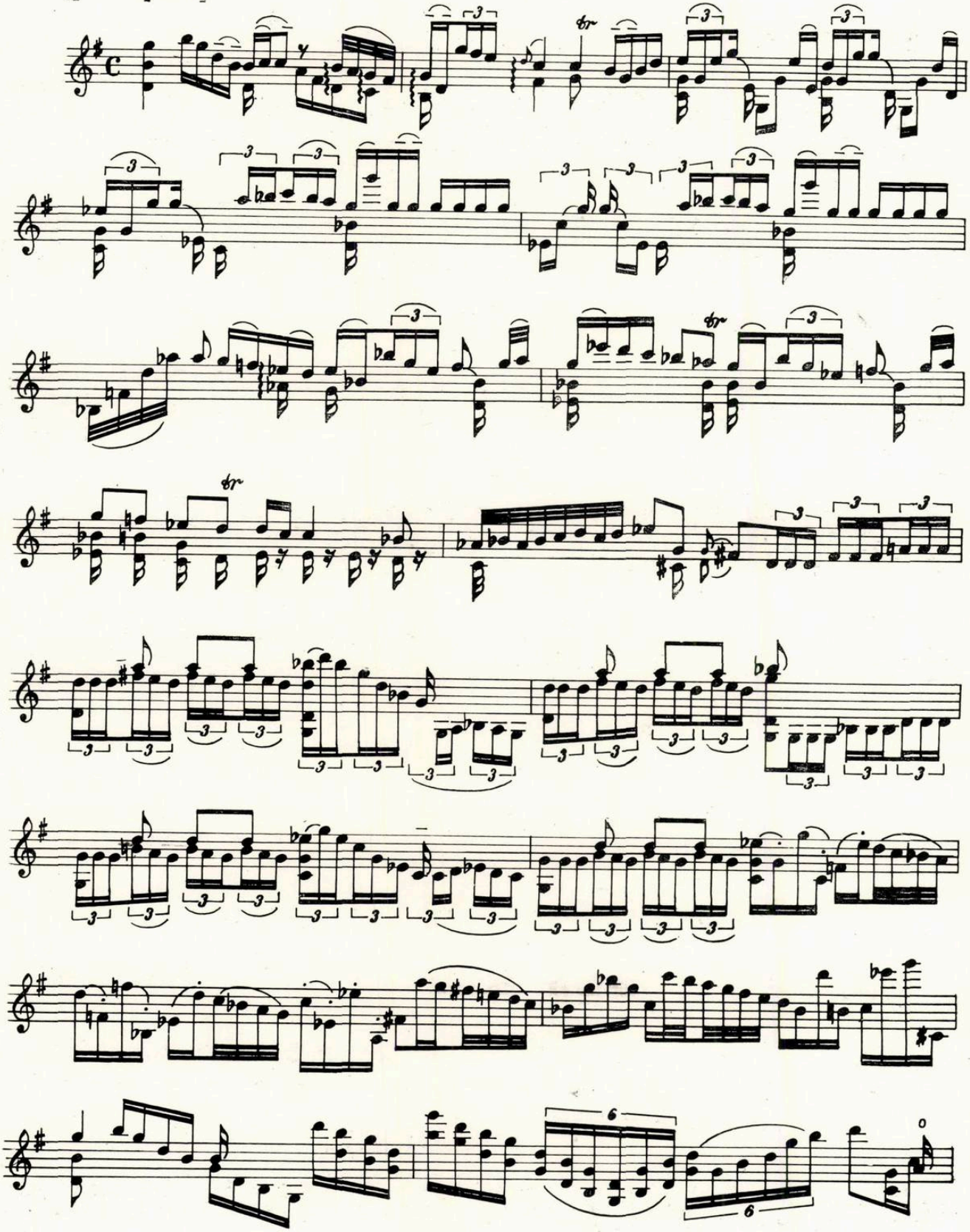


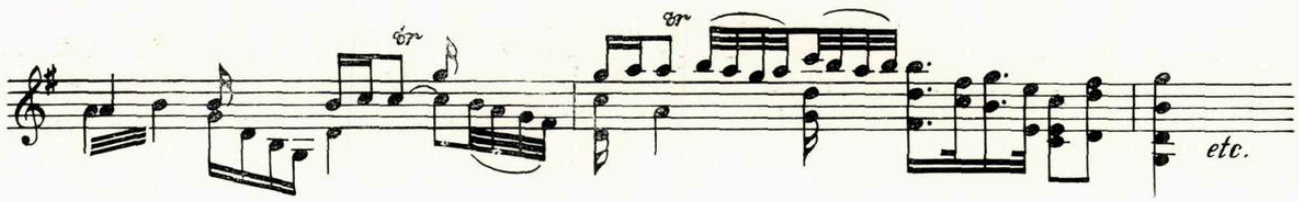
CADENȚE

PENTRU CONCERTUL ÎN SOL MAJOR DE J. HAYDN

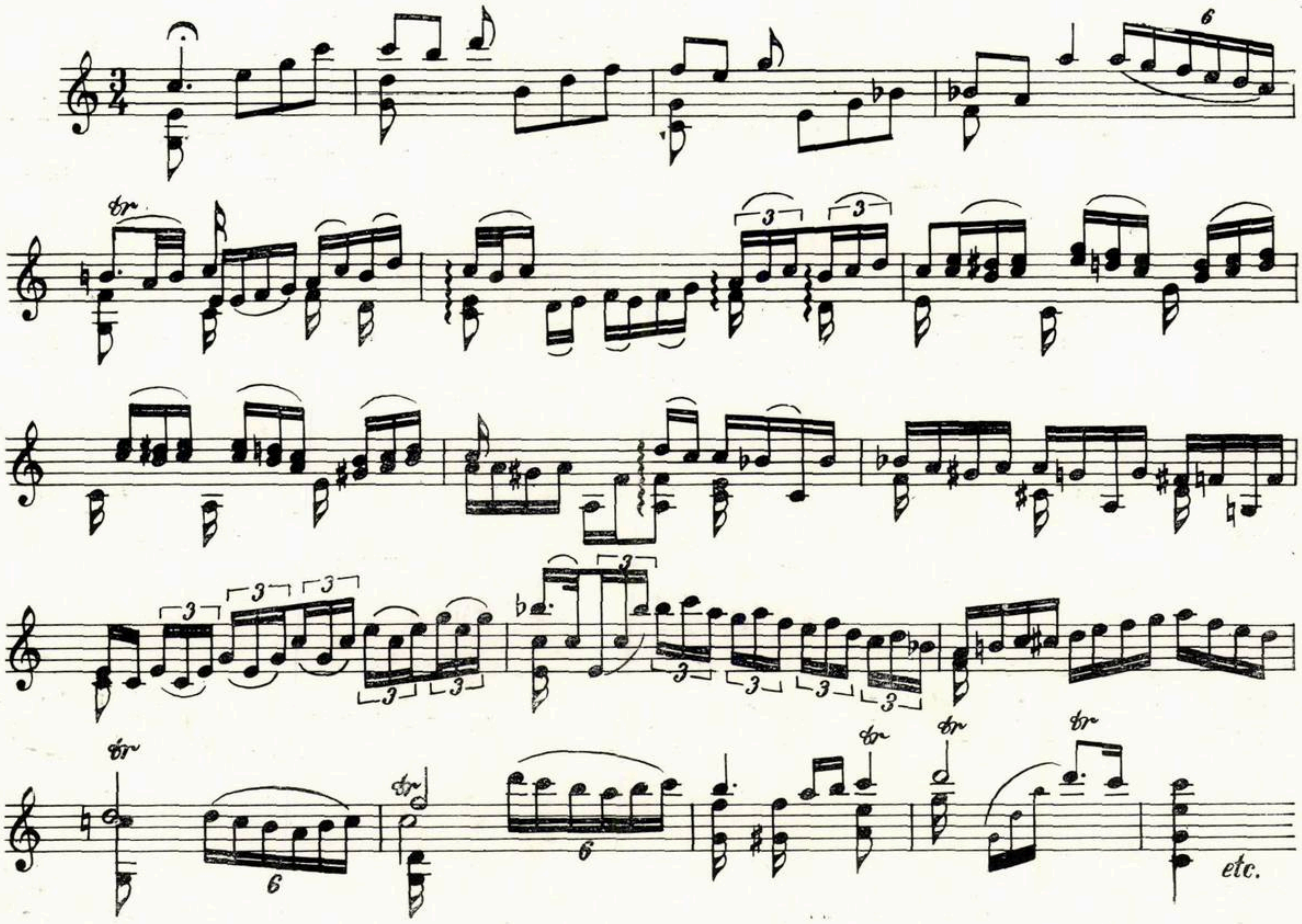
George Enescu

[prima parte]





[partea a doua]

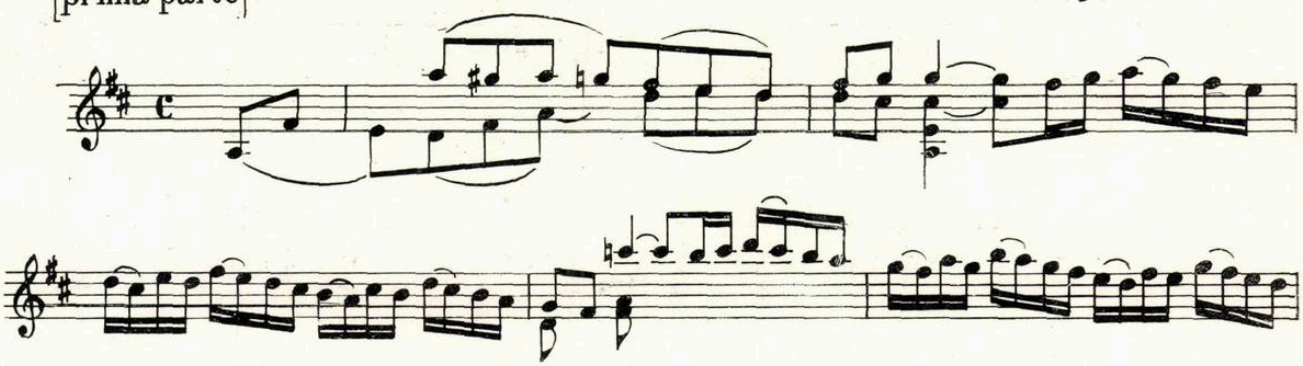


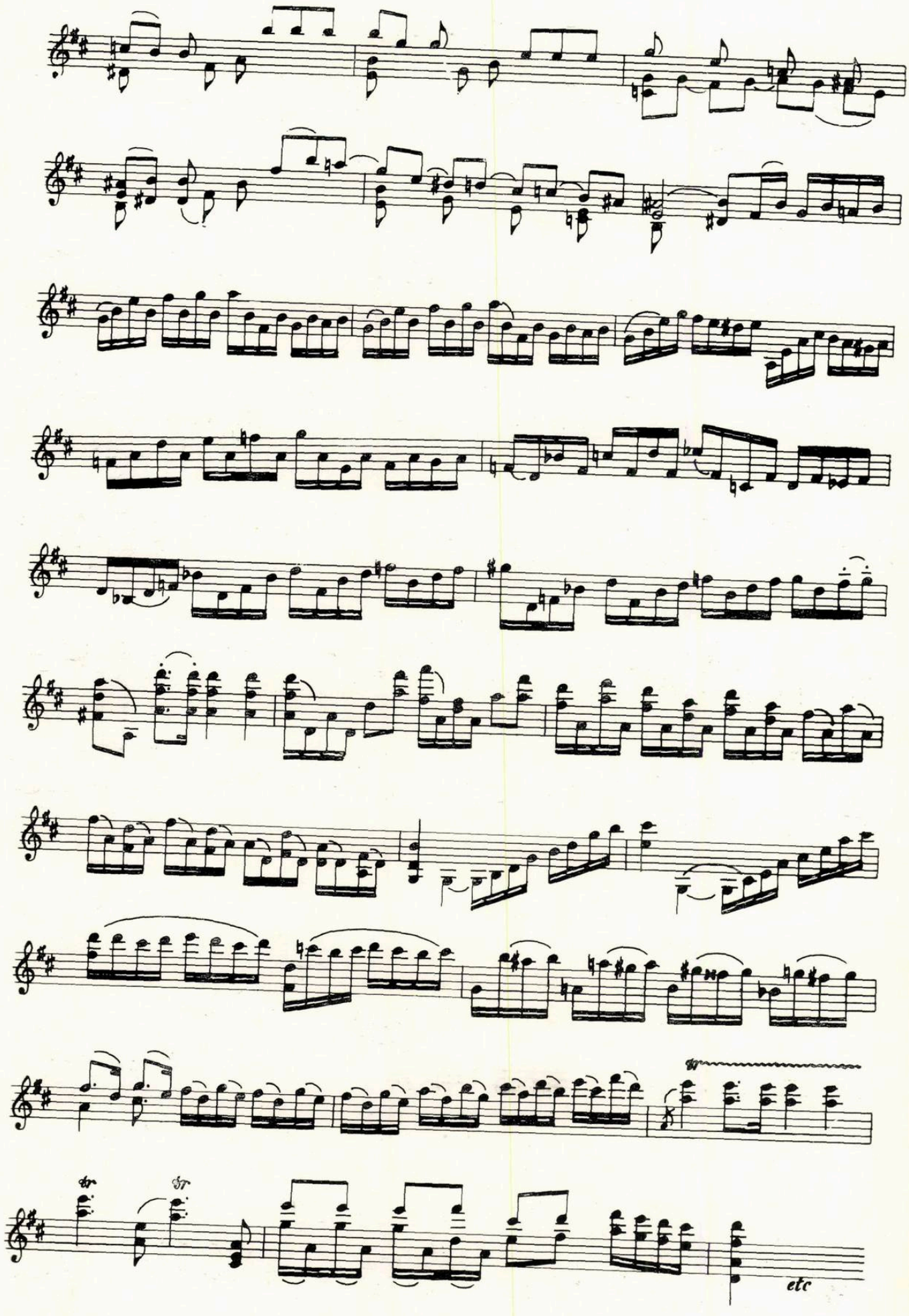
CADENȚE

PENTRU CONCERTUL ÎN RE MAJOR (NR. 4) DE W. A. MOZART

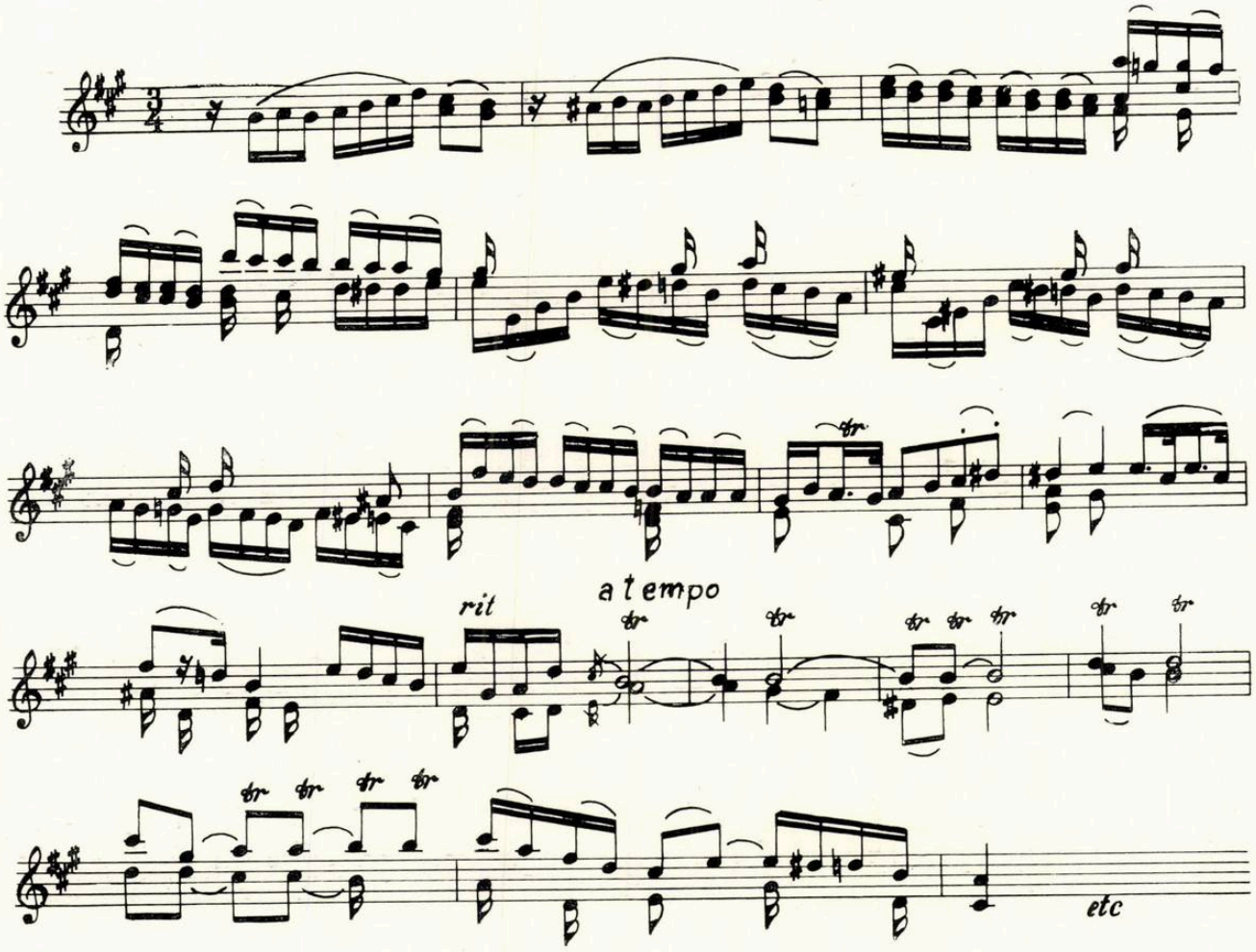
[prima parte]

George Enescu

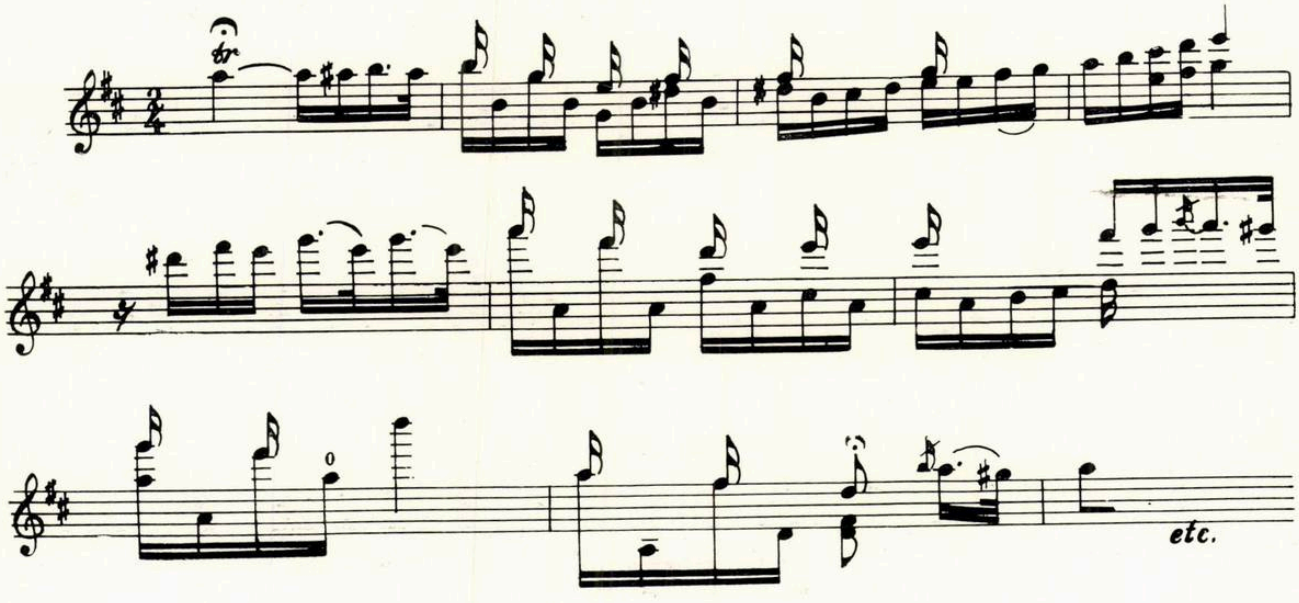


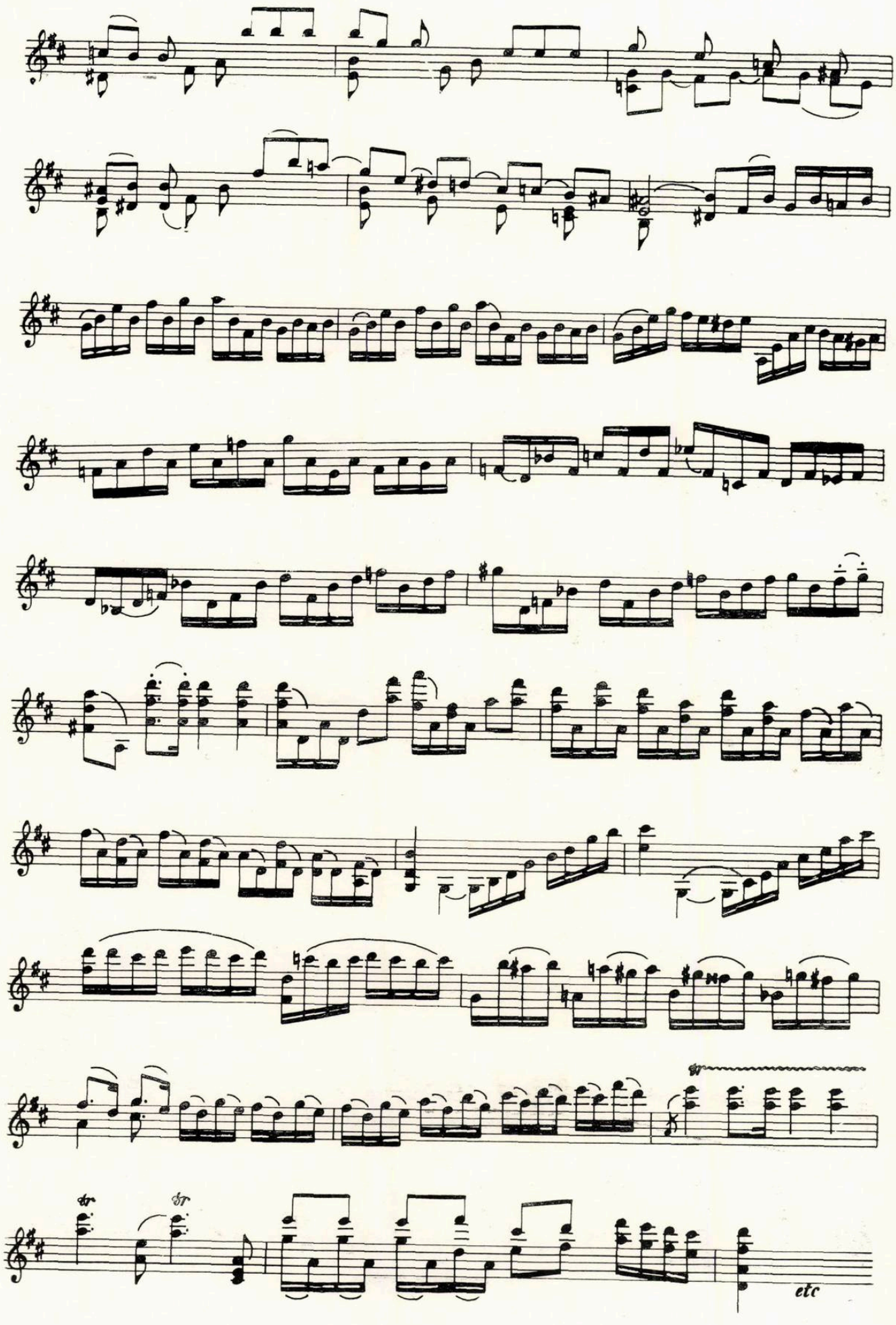

tr
tr
etc

[partea a doua]

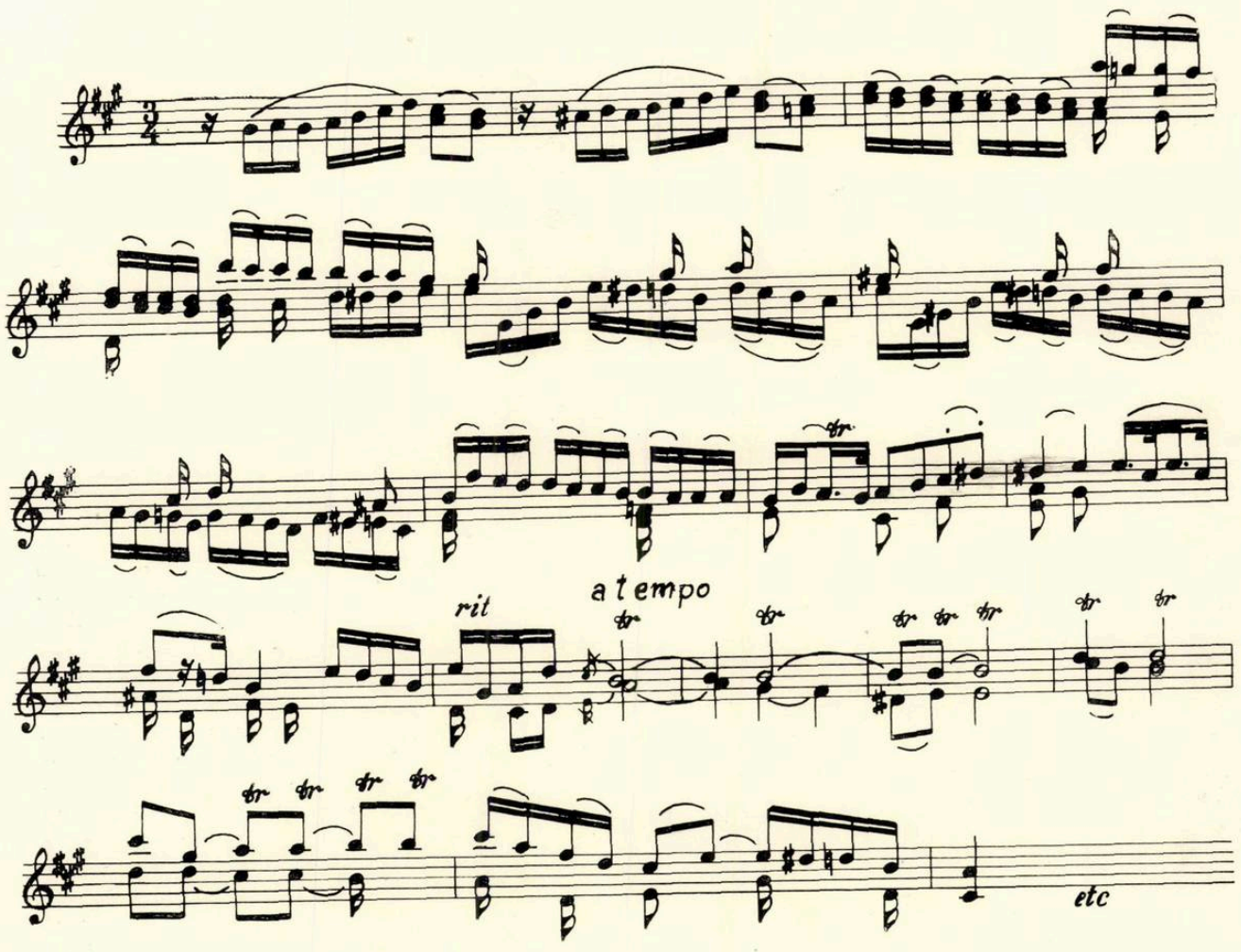


[partea a treia]

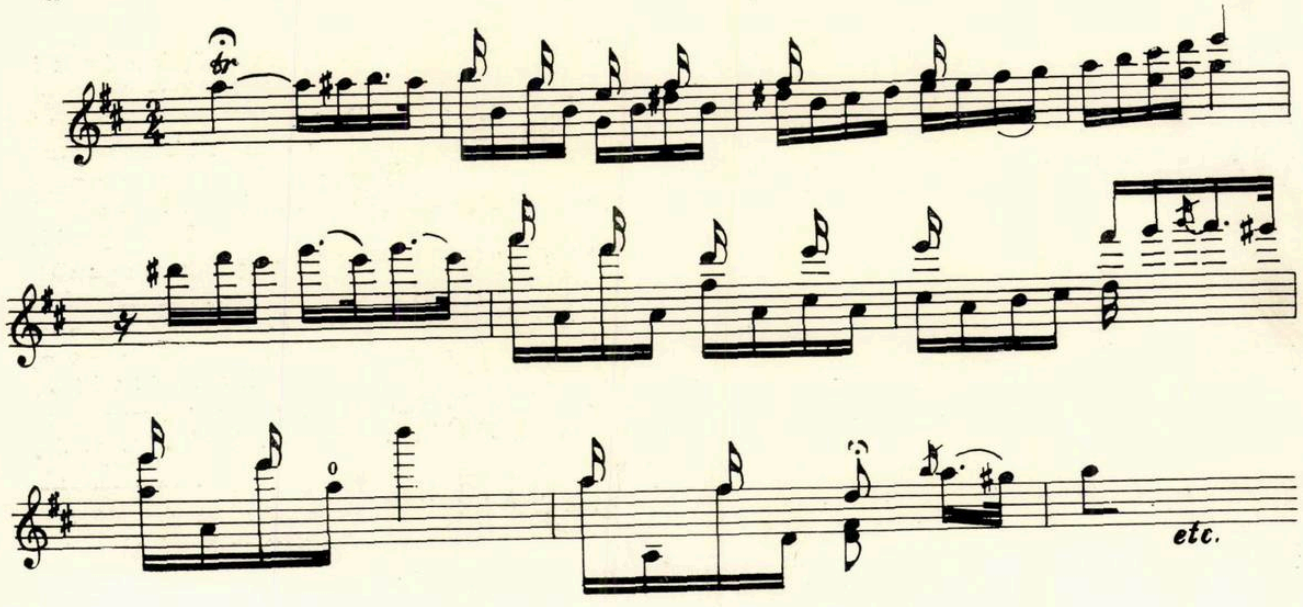



etc

[partea a doua]



[partea a treia]



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XIX Nr. 3 MARTIE 1969

Din cuvîntul participanţilor la Adunarea Generală

CARMEN PETRA-BASACOPOL

Apreciez în mod deosebit exigenţa cu care a fost întocmită darea de seamă a Uniunii compozitorilor, precum şi proiectul de statut, ce reflectă năzuinţele noastre.

Deoarece timp de 5 ani am fost delegată în Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor, doresc să mă refer în cîteva cuvinte la activitatea femeilor din Uniunea noastră.

Condiţia tragică a femeii în trecut o găsim plastic zugrăvită în imaginile eroinelor lui Sadoveanu, fie ca fiinţe sentimentale şi naive, lipsite de energie, care nu opun vieţii decît răbdare şi tăcere îndurerată, fie ca firi voluntare şi îndrăzneţe care plătesc însă cu viaţa o clipă de independenţă, fie tipul de femeie de mare adîncime psihologică, femeia româncă înţeleaptă, dîrză, chibzuită şi lucidă, curajoasa Vitoria Lipan, figura femenină cea mai impresionantă a secolului trecut, care ştie să-şi ascundă suferinţa cu demnitate.

Concepţia filozofică a partidului nostru situează astăzi femeia pe trepte egale cu bărbatul, dîndu-i posibilităţi multiple de dezvoltare şi afirmare în orice domeniu, chiar şi acela al creaţiei. Inevitabil, femeia secolului nostru, trezită dintr-un somn adînc, se simte descătuşată şi încearcă să se regăsească, să-şi contureze cît mai precis personalitatea.

Faptul că femeile au ajuns, în cadrul revoluţiei noastre culturale, compozitoare de muzică simfonică, de cameră, de operă, de muzică uşoară, de masă, sau cu o susţinută activitate muzicologică, folclorică sau de interpretare, înseamnă că poporul nostru a atins un anumit stadiu de evoluţie şi rafinament care ne permite să ne situăm pe orbita ţărilor civilizate.

Consider însă important aportul femeii, în cadrul dezvoltării artei, numai în măsura în care ea nu-şi pierde specificul, în măsura în care dornică de a fi autentică, nu este tentată să imite o structură psihică străină, ci îmbogăţeşte orizontul artei cu poezia sufletului ei, cu suavitatea şi multitudinea de nuanţe care o caracterizează.

Cred că, dacă sîntem apreciate în conformitate cu specificul nostru, activitatea femeilor este la înălţimea cerinţelor prezente. Totuşi, trebuie să remarc, ca o sarcină care ne aparţine pentru perioada următoare, că opera noastră creatoare trebuie să fie mai convingătoare pentru a putea învinge prejudecăţile care mai dăinuie pe alocuri în forurile tehnice şi administrative. Numai aşa se explică faptul că în ultimii 10—15 ani, cu toată activitatea laborioasă depusă de femei, nu s-a reuşit să li se acorde nici una din cele mai modeste aprecieri morale de care se bucură colegii lor, mă refer la acordarea de insigne, medalii, titluri, premii, burse, precum şi la îndepărtarea exageratelor dificultăţi în difuzare, în contradicţie cu faptul că istoria literaturii muzicale româneşti a înregistrat în aceşti ani prima operă sau simfonie scrisă de o compozitoare română, primul concert de pian, vioară, poem simfonic, că unele lucrări au primit premii internaţionale, au fost cîntate în multe ţări europene şi elogiate în diferite reviste muzicale.

Aprecierile din străinătate sînt importante dar, în orice caz, este stimulatorie şi contează aprecierea din patria în care eşti ancorat şi pe care o slujeşti cu muzica ta, cu atît mai mult, cu cît

valul de invitații de participare la diferite manifestări artistice și acordări de premii se datorește valorii lucrărilor noastre, dar și atracției și stimei crescînde de care se bucură țara noastră în ultimul timp.

Unele dintre noi și-au închinat toată viața muzicii, ajungînd acum la o vîrstă înaintată, dar urmează o pleiadă de tinere talente care am dori să se lovească într-o mai mică măsură, sau chiar de loc, de aceste prejudecăți inerente unei etape de început.

Este adevărat că conducerea Uniunii ne-a dat sprijin efectiv în realizarea noastră muzicală, încadrîndu-se în concepția filozofică modernă, dar nouă ne rămîne ca, prin creații valoroase, să distrugem ultimele relicve ale unei gîndiri anacronice pentru a deschide drumul noii generații și pentru a putea încununa cu și mai mult succes cerințele artei muzicale românești.

DUMITRU D. BOTEZ

Gîndurile pe care aș dori să le împărtășesc azi aici sînt cunoscute multora dintre dv., pentru că le-am mai exprimat în multe părți și locuri. Dacă revin este pentru că nu aș fi putut trece peste o împrejurare atît de importantă cum este Adunarea noastră generală, fără să aduc din nou în discuție problema activității corale de la noi. Nu vreau să fac afirmații gratuite : să spun de pildă că mișcarea corală constituie problema majoră a vieții noastre culturale. Dar nici nu pot fi de acord cu afirmația lui Igor Stravinski, anume că arta corală și-a spus ultimul cuvînt și că de aici în colo mare lucru nu mai are de spus. Afirmația aceasta a și fost contrazisă de realitate care a demonstrat și continuă să demonstreze că nobilul instrument care este corul *are infinite posibilități expresive, pe care și compozitorii le pot folosi în operele lor, după cum și corurile le pot pune în valoare la cel mai înalt mod de interpretare.*

Eu aș vrea să plec de la constatarea că în activitatea corurilor noastre se simte o diminuare a potențialului interpretativ, o scădere a elanului, a entuziasmului, a consecvenței cu care eram obișnuiți la începuturile mișcării artistice de amatori. Faptul a fost semnalat și în raportul președintelui nostru. Și nu trebuie să uităm nici un moment că mijlocul cel mai eficace de educare muzicală a maselor a fost întotdeauna și va fi întotdeauna cîntarea corală, la noi și în toate țările civilizate ale lumii. Educația corală și dezvoltarea gustului pentru acest gen de muzică trebuie începută încă din școală și continuată și după părăsirea ei. Or, tocmai aici încep a se ivi deficiențele. Firește, nu vom analiza astăzi cauzele pentru care mișcarea corală se află într-un oarecare impas și nici măsurile ce avem de luat. Cert este că acestei activități trebuie să i se dea mai multă atenție și un nou impuls. O sumedenie de formații corale

au dispărut. Altele funcționează inconsecvent și nu-și ating decît într-o mică măsură scopul pe care-l urmărim. Prea puține coruri (chiar cele profesioniste) au atins acel nivel care să le permită interpretarea creației corale românești contemporane. Corurile studențești sînt doar o amintire. Vechile societăți și reuniuni de cîntări nu mai există. Iată doar cîteva aspecte ale celor ce vreau să demonstrez.

De aceea salutăm cu bucurie reînființarea corului „Gh. Dima" din Sibiu, tot așa cum am saluta reînființarea unor societăți corale dispărute : „Carmen", „România", „Cîntarea României", „Cîntul nostru", „Armonia", Corul corpului didactic ș.a.

Dat fiind că despre aceste lucruri am mai vorbit, dar că măsurile luate au fost insuficiente pentru redresarea situației, cer cu toată hotărîrea, încăodată, să se convoace o adunare a dirijorilor de cor, să se discute toate problemele legate de activitatea corurilor profesioniste și de amatori (probleme extrem de numeroase) și apoi să se ia măsuri, fără de care riscăm să pierdem tot ceea ce am cîștigat în ultimii douăzeci de ani.

Cu acest prilej propun încăodată să purcedem urgent la imprimarea pe discuri a unei antologii a muzicii corale românești (antologie pe care multe alte țări au realizat-o de mult) de la înaintași pînă la contemporani. Aceasta va face o admirabilă propagandă culturii românești în străinătate, iar în țară va servi ca model de interpretare tuturor corurilor.

Și mai propun, de asemenea, stimularea mișcării corale prin festivaluri naționale și internaționale, precum și o participare mai mare a mai multor coruri (din cele mai bune) la Festivalul „Enescu", așa cum vedem în toate marile centre muzicale ale lumii.

M-am limitat la cîteva aspecte. Dar, în numele atîtor dirijori din țară, rog să fim ascultați și să se ia urgente măsuri de îndreptare, știut fiind că rolul corului în societățile omenești este unul din cele mai importante. Așa a fost în toate timpurile și așa va fi cît va exista viață pe acest pămînt. Este o veche convingere

a mea și datorită ei m-am angajat încă din tinerețe la munca pe care am desfășurat-o cu tot entuziasmul, aceea de a acorda vieții corale un prestigiu și un nivel artistic, pe care creația corală românească îl merită.

NICOLAE BUICLIU

Adunarea generală a compozitorilor din Republica Socialistă România constituie un eveniment de seamă, aș spune chiar un prilej de sărbătoare pentru noi, plin de semnificație, cu atît mai mult cu cît aceasta se întîmplă la un interval apreciabil.

Spuneam că adunarea noastră generală este plină de semnificații. Mai întîi, deoarece pentru prima oară în loc de un Congres sau o Conferință cu un număr restrîns de delegați, adunarea de astăzi se face cu toți membrii Uniunii compozitorilor sub semnul unei totale și unanime adeziuni la problemele noastre actuale de creație muzicală.

O altă semnificație importantă este aceea că la capătul intervalului acesta de 5 ani ne găsim în fața unor realizări componistice impresionante atît prin numărul lor cît și prin diversitatea de stiluri interesante. Bilanțul pe care se impune să-l facem și care rezultă de altfel și din raportul prezentat de către Conducerea Uniunii este desigur în bună parte pozitiv și aceasta însemnează un real succes.

În fine, o altă semnificație este aceea, potrivit căreia vom putea ști ce vom mai avea de făcut în viitor, în urma discuțiilor purtate pe marginea acestui raport, prin exprimarea cu sinceritate și cu simțul răspunderii a părerilor critice, izvorîte din profundă convingere și dintr-o absolută necesitate.

Un suflu nou, tot mai activ și tot mai încrezător în propriile forțe, își face loc în viața țării noastre, iar Uniunea compozitorilor nu poate rămîne în afara acestuia. Ea este, cred, pătrunsă de un nobil sentiment de dragoste pentru țară și pentru libertatea ei, de dragoste pentru popor și pentru arta muzicală de care poporul nostru muncitor, talentat și iubitor de frumos are nevoe.

★

Trecînd la o foarte succintă analiză a creației noastre muzicale din ultimii cinci ani, și în limita timpului disponibil, voi încerca să descifrez în fața dvs. care au fost, după modesta mea părere, direcțiile în care s-a desfășurat această creație muzicală. Mă voi referi, bine înțeles, la muzica noastră simfonică și de cameră, și voi vorbi nu considerînd diferitele genuri în parte, ci doar stilurile, vreau să spun diversitatea de stiluri în care acestea s-au manifestat.

Privind în linii mari, trei cred că sînt direcțiile cele mai caracteristice ale creației noastre muzicale actuale, direcții care însumează la rîndul lor, fiecare în parte, o multitudine de maniere și de concepții personale. Prima direcție este aceea de dezvoltare continuă și de valorificare a muzicii noastre originale, autohtone, izvorîtă din folclor, ridicată pe plan cult și realizată pe baza unei interesante sinteze între elementele tradiționale și cele inovatoare, între național și universal, între formă și conținut, între o formă nouă îmbogățită cu unele mijloace de expresie moderne, altoite pe principiile largi ale sistemului clasic (de notat că nu spun stil clasic, ci sistem clasic — a nu se confunda) și adaptate de către fiecare compozitor în parte, în măsura și în spiritul talentului său personal. Aceasta pe de o parte în ceea ce privește forma, iar pe de altă parte, în ceea ce privește conținutul, inoculînd ca să zic astfel formei respective o substanță afectivă, emoțională, în concordanță cu sensibilitatea muzicală proprie poporului nostru, substanță trecută prin filtrul sensibilității autorului însuși. Trebuie să spun că în această direcție pe care o consider cea mai reprezentativă, atît pe plan național cît și pe plan universal, a muzicii noastre culte simfonice și de cameră, s-au manifestat mulți compozitori, aș putea spune chiar marea majoritate a acestora, cu toate că unii dintre dînșii au abordat, mai curînd sau mai tîrziu, și alte direcții. Fără a cita nume pe care de altfel dv. le puteți recunoaște cu ușurință, voi aminti doar că cei mai importanți se află printre compozitorii mai vîrstnici. Ei au contribuit mai ales la crearea unui adevărat tezaur muzical autohton, cu care putem păși plini de curaj și de încredere în lumea întreagă, dacă mijloacele noastre de difuzare ne-o vor permite în măsură corespunzătoare.

O altă direcție este aceea în care unii compozitori (preocupați mai puțin în a cultiva modalitățile muzicii noastre populare specifice) au considerat că folclorul ar putea să constituie oarecum o îngrădire de stil pentru propria lor personalitate creatoare și în consecință au aderat la un stil așa-zis european. Nu este în intenția mea să minimalizez meritele unei astfel de

orientări; aş fi bucuros chiar să pot constata rezultatele cele mai pozitive în acest sens. Dar o primă obiecţiune care se ridică de la sine în această problemă este aceea a dificultăţii de a defini în ce constă aşa-zisul stil european. Există oare o formulă anume care să ne indice caracteristica principală a acestui stil? Se pare că singura ar fi aceea de a nu se inspira direct din folclor.

După modesta mea părere, stilul aşa-zis european nu este în realitate altceva decît expresia unor stiluri consacrate, ale unor compozitori care au reuşit să se impună atenţiei generale, să intre în repertoriul universal al orchestrelor şi să determine la un moment dat un curent muzical nou. Aşa s-a întîmplat în trecut cu stilul lui Debussy, care a creat o şcoală universală într-o anumită epocă şi a dat naştere unor numeroase opere epigonice. Tot astfel cu stilul lui Ravel, Stravinsky, Prokofiev şi alţii. Se naşte însă întrebarea: este oare recomandabil ca sub egida aşa-zisului stil european să cădem într-un fel de epigonism, lipsit în ultimă analiză de interes, care se limitează la o aservire mai mult sau mai puţin fidelă faţă de opera unor compozitori consacraţi pe plan european şi chiar mondial?

Constituie oare asemenea opere epigonice un capitol spiritual propriu muzicii noastre cu care să ne înfăţişăm la rîndul nostru în faţa unor auditori din ţară şi din străinătate? Mai ales în străinătate? Este limpede că nu, căci ce-am putea să dovedim cu o astfel de muzică, decît că sîntem şi noi nişte băieţi destul de deştepţi, care au ştiut şi au reuşit să studieze şi să-şi însuşească un stil de împrumut? Repet, nu vreau să subestimez nici eforturile, nici meritele, nici talentul muzical al unor compozitori care s-au îndreptat în această direcţie, dar în lumina celor arătate mai sus trebuie să ne întrebăm: poate fi stilul acestor compozitori cu adevărat reprezentativ pentru muzica noastră? Un stil în care se întîlnesc toate influenţele marilor personalităţi muzicale ale timpului, contopindu-se astfel într-un stil mai mult eclectic decît cu adevărat personal? Şi oare nu ar fi fost mai util pentru muzica noastră, ca astfel de talente să se contureze pe o direcţie mai originală (socotind că acest fapt le-ar fi posibil) în loc de a-şi desfăşura arta lor în umbra unor mari personalităţi componistice? Eu cred că da. Cred că cele spuse aici ar putea să le dea puţin de gîndit şi poate vor renunţa la acele prejudecăţi stilistice care adesea pot deveni cu adevărat un handicap pentru propria lor personalitate.

În fine, o a treia direcţie este aceea în care febra inovatorismului, a aşa-ziselor mijloace de expresie noi, nu mai cunoaşte margini, nici criterii. Zelul acesta este în sine, desigur, lăudabil şi oarecum firesc la tinerii compozitori. Mărturisesc că şi eu am trecut prin această fază, dar se vede treaba că m-am convins mai repede decît alţii de faptul că aşa-zisele mijloace de expresie atonale nu-mi puteau oferi prea multe posibilităţi de realizare. Mi-am dat seama de tirania pe care moda o poate exercita asupra multor compozitori, reducîndu-i pe toţi cam la acelaşi numitor, fără ca numărătorul să aibă prea mult de cîştigat, ca să vorbesc în spirit matematic, aşa cum se obişnuieşte astăzi în muzica aşa-zisă structuralistă.

Într-adevăr, pornind nu de la o necesitate psihică şi deci emoţională, adică de la un conţinut căruia să i se caute apoi expresia adecvată — în muzica structuralistă drumul este întotdeauna invers. Se porneşte de la anumite calcule matematice, tehnice, acustice, de cele mai multe ori sinonime cu zgomotul (adică plasate în afara gîndirii muzicale propriu-zise) pentru a se ajunge astfel la un conţinut artificios şi de cele mai multe ori la un non conţinut emoţional. Dacă ar fi să atribuim acestei direcţii muzicale un oarecare prefix, acesta ar putea fi acel de „anti", adică: anti-melodie, anti-armonie, anti-polifonie, anti-ritm, anti-tonalitate, anti-conţinut, cu alte cuvinte anti-muzică şi anti-om. În schimb: pro-atonalism, pro-concretism, (adică pro-sgomot) pro-aleatorism, pro-pointillism, pro-structuralism, etc. Şi cine ştie ce va mai urma după toate acestea, în iureşul modelor care se exclud pe rînd unele pe altele.

Ar fi însă incomplete toate cele amintite mai sus, dacă nu aş menţiona şi o parte pozitivă de natură orchestrală, de efecte timbrale, inedite. Dar, din păcate, ele se manifestă ca un scop în sine, mai totdeauna. Şi pentru că nu este în intenţia mea de a nega cu desăvîrşire importanţa acestor căutări şi găsiri de efecte, fie ele chiar şi exterioare, senzoriale, aş vrea să spun că, după părerea mea, trebuie semnalată apariţia unui gen nou de muzică (dacă totuşi trebuie să-i atribuim termenul de muzică) — un gen de muzică ilustrativ, decorativ, gîndindu-ne la corespondentul său din arta plastică, „arta plastică decorativă". Un gen de muzică decorativă, care se subordonează unei utilităţi dictate de o altă artă, fie cinematografică, fie scenică, teatrală, coregrafică, etc. Fără a dori să dăm termenului ce va urma un sens pejorativ, aş spune că în cazul acesta este vorba de o aşa-zisă muzică de serviciu — pendinte de o altă artă. Se înţelege că meşteşugul acestui gen nu cere prea mult efort de inspiraţie, nu solicită un talent deosebit sau genialitate, ci se mulţumeşte cu un meşteşug mai mult sau mai puţin abil, la nivelul artizanatului. Pus la locul lui şi văzut printr-o astfel de prismă, genul acesta ilustrativ poate fi uneori bine folosit, dar cu o condiţie, să nu dureze prea mult, deoarece este lipsit de acel suflu care caracterizează muzica propriu-zisă.

Îmi dau seama că cele spuse de mine mai sus ar putea să nu fie pe placul celor ce se manifestă în această direcţie, deoarece unii dintre ei sînt sincer încredinţaţi că mergînd pe acest drum, duc muzica mai departe. Rezerva mea este însă aceasta: eu cred că ei nu duc muzica mai departe, ci ei se duc „mai departe de muzică", procedînd astfel, adică scriind o muzică fără

muzică. Dar această greşită concepţie estetico-muzicală a lor nu este numai a lor ci şi a acelora care deşi nu scriu nici un fel de muzică, scriu despre muzică şi care, într-un spirit cu totul gazetăresc, în căutare de senzaţional, ovaţionează prin scrisul lor toate elucubraţiile de această natură, uitînd de premizele adevăratei muzici.

Aceştia sînt prea stimabilii noştri muzicologi, destul de mulţi şi care cu timpul vor deveni mai numeroşi decît înşişi compozitorii, căci este mai uşor să se vorbească despre muzică, decît să se compună. Aş vrea să exclud de la această afirmaţie pe acei muzicologi cu adevărat serioşi şi competenţi.

Adepţii stilului experimental susţin sus şi tare că omul se va obişnui în viitor cu o astfel de muzică. S-ar putea să aibă dreptate, deoarece omul se obişnueşte şi cu răul. Probă, fumatul! Dar întrebarea simplă este : la ce bun? Oamenii iubitori de frumos vor recurge şi în viitor tot la muzica sinceră şi adevărată, în timp ce acei ce suferă de o oarecare deficienţă psihică muzicală, de o anume surditate interioară, vor apela probabil tot la zdrăngănelile muzicii experimentale, zisă şi contemporană, în exclusivitate contemporană, denumită astfel doar pentru că este creată de o modă, de o modă sau alta, fiecare dintre ele trecătoare, ca toate modele.

Cred că problema progresului în muzică trebuie mult mai bine înţeleasă iar noile mijloace de expresie ca să fie şi valabile, nu trebuie să contrazică muzica. Numai astfel, se va contribui la dezvoltarea acestei nobile arte în viitor.

★

Şi acum ca să închei mă voi referi la o chestiune de ordin practic-administrativ, privind modul de funcţionare a comisiei de îndrumare pentru muzica simfonică şi de cameră. Este un fapt de-a dreptul de neînţeles, pentru ce această comisie zisă de îndrumare a socotit necesar să lucreze cu uşile închise, nepermiţînd prezenţa compozitorului atunci cînd se audiază lucrarea sa de către comisie. Pentru a se face o problemă discretă ca să spun astfel, dintr-o chestiune care prin destinaţia ei firească este menită să devină publică, aşa cum este cazul cu o compoziţie muzicală, cu o operă de artă?

Se teme oare comisia de oarecari proteste sau nemulţumiri din partea autorului căruia i s-a făcut vre-o critică? Este un argument prea slab şi de-a dreptul greşit, căci denotă mai degrabă comoditate din partea unei astfel de comisii care înţelege să se eschiveze de la o discuţie deschisă. Căci, procedînd aşa cum a procedat, autorul lovit, tot lovit şi nemulţumit rămîne, aşa că prin acest mod de comportare nu s-a obţinut nimic bun, ci doar faptul că acea comisie şi-a impus punctul ei de vedere ce nu întotdeauna s-a dovedit a fi şi cel mai just. Prin felul acesta arbitrar de a proceda, comisia în loc să fie cu adevărat o comisie de îndrumare se transformă într-o comisie de frînare. Căci, acest fel de a fi al comisiei este de natură să creeze unele inhibiţii în spiritul compozitorilor, aceştia trebuind să-şi falsifice propria lor sensibilitate şi concepţie artistică pentru a se conforma unui stil muzical ce se ştie că va fi admis de către comisia respectivă. Se înţelege de la sine că implicaţiile ce decurg din procedeul acesta se răsfrîng în viaţa noastră muzicală în mod negativ. Cunosc cazul în care această comisie a dat un verdict defavorabil unei lucrări, pe motiv că ar conţine melodii prea frumoase, ceea ce, după părerea comisiei, ar constitui un stil depăşit. S-auzi, să vezi şi să nu crezi, ca o astfel de părere să poată fi spusă de către o comisie de îndrumare, o comisie care şi-a pierdut de bună seamă busola, şi care comisie de îndrumare ar avea ea însăşi nevoie de îndrumare.

Care este, aşa dar, soluţia ca pe viitor să se poată evita astfel de erori regretabile? Cred că în primul rînd, comisia de îndrumare să fie preschimbată parţial, sau total, la un interval oarecare de timp, de pildă la 6 luni sau la 1 an, iar acest lucru să fie prevăzut neapărat în statut.

În al doilea rînd, componenţa ei să cuprindă maeştri din toate generaţiile. Să încetăm de a considera pe maeştri, mai vîrstnici, ca pe nişte oameni intraţi în istorie, şi doar atît. Se ştie că în artă şi mai cu deosebire în muzică, o vîrstă mai înaintată nu este un cusur, ci ea reprezintă o bogată experienţă îndelung acumulată. Dacă ne vom gîndi la toţi marii compozitori ai tuturor timpurilor, vom constata că ultimele lor lucrări sînt şi cele mai bune. Acesta este cazul lui Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Schubert, Bizet, Gounod, Verdi, Ceaikovski, César Franck, Prokofiev, Bélla Bartok, Şostakovici şi al tuturor. Procesul acesta de continuă perfecţionare, de adîncire, de creştere a măiestriei o dată cu creşterea anilor, este un proces firesc şi uşor de explicat în artă. De ce, aşa dar, să excludem de la activitatea de îndrumare din sînul Uniunii noastre pe maeştrii mai în vîrstă, de la care totdeauna se poate învăţa ceva. Nu a fost oare aceasta şi în trecut o regretabilă pierdere? Eu cred că da!

În al treilea rînd este bine ca avizele comisiei de îndrumare să fie afişate în incinta Uniunii. De ce susţin aceasta? Pentru că astfel ele vor fi întocmite cu mai mult simţ de răspundere, cu mai puţin subiectivism, cu mai puţine părtiniri. În felul acesta orice membru al Uniunii îşi poate întări încrederea în bunăvoinţa şi buna credinţă a comisiei, încrederea că lucrarea sa va fi acceptată, chiar dacă autorul ei nu face parte din comitet sau din vre-un post administrativ mai important al Uniunii, bineînţeles cînd lucrarea acestuia va fi cu adevărat valoroasă.

Acestea am avut de spus despre comisia de îndrumare.

Aş mai fi avut de vorbit şi despre alte probleme : despre difuzarea lucrărilor, despre programarea lor la filarmonicile noastre, despre imprimările pe discuri de către Electrecord, despre critica muzicală şi modul ostentativ şi apolo-

getic în care sînt prezentați unii compozitori sau despre conspirația tăcerii cu care sînt tratați alți compozitori, de asemenea despre ceea ce se cîntă sau nu se cîntă în străinătate de către orchestrele noastre trimise peste hotare, precum și despre felul în care au fost primite lucrările cîntate în afara țării, în fine, despre unele comisii de la Radio, Casa de creație etc. Dar timpul limitat nu-mi permite să abordez toate aceste probleme. Și apoi mai trebuie să las acestea și pe seama altor vorbitori.

Mulțumindu-vă pentru atenție, închei rugîndu-vă ca în cazul în care ceea ce am spus în cuvîntarea mea nu este adevărat, să binevoiți a mă ierta, iar dacă ceea ce am spus este adevărat, îmi permit să cred că n-o să-mi luați în nume de rău sinceritatea cu care am înțeles să vorbesc.

VICTOR GIULEANU

Înainte de orice, doresc să afirm că — după cum grăiesc faptele — școala românească de muzică, implicit Conservatorul din București, își face frumos datoria. De altfel, munca ce se desfășoară în institutul nostru a început mai de mult să dea roade. Această alma mater care a format pe majoritatea dintre cei prezenți aici, are dreptul din partea celor pe care i-a crescut, la respect și cinstire. Or, în luările de cuvînt din dimineața acestei zile, unii vorbitori au uitat de acest respect pe care doresc prin intervenția mea să-l repunem la locul lui.

Voi face aceasta nu prin simple afirmații — verba volant — ci prin relatări de fapte și realități care singure trebuie să constituie criteriul de apreciere, vizînd o instituție. E posibil ca unii, privind lucrurile din afară, deci în necunoștință de cauză, să facă aprecieri greșite, deși a devenit de notorietate publică munca asiduă ce se desfășoară în prezent în Conservatorul bucureștean.

Spunînd aceasta n-am de gînd să eludez lacunele care mai persistă în școala noastră, nici să-l imit pe Cicero care în Catilinare *își amenința adversarul prin cuvintele rămase de altfel celebre : „quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra ? !"*

Este vorba doar de restabilirea adevărului privind activitatea unui institut de învățămînt superior artistic și a prestigiului corpului său didactic.

Conservatorul din București a trecut de mult peste vîrsta unui veac. Aici au învățat și s-au format de-a lungul anilor aproape toți marii muzicieni români. El este astăzi în situația să dea țării artiști care ne reprezintă cu demnitate și prestigiu pînă dincolo peste hotare. De altfel, foștii noștri studenți — azi artiști de renume — fac dovada frumoasei lor pregătiri pe podiumurile de concert sau pe scenele lirice din țară și în multe centre culturale din străinătate.

Profesorii Conservatorului sînt permanent călăuziți în munca lor cu studenții de criteriul ce asigură o perspectivă clară tinerilor muzicieni : talentul *și* seriozitatea pregătirii.

Ar fi să vorbim însă „pro domo" dacă ne-am referi numai la ceea ce noi înșine credem și spunem despre Conservatorul din București. Eu am adus cu mine cîteva ziare străine pentru a cita din acestea unele aprecieri despre școala noastră, cărora trebuie să le acordăm cu atît mai mult crezare, cu cît sînt publicate după ce respectivii ziariști și muzicieni străini au plecat de la noi din țară, deci nu pot fi acuzați de complezența pe care o manifestă unii oaspeți atunci cînd sînt la noi acasă.

Astfel „Journal de Genève" din 28 septembrie 1967 prin condeiul D-lui Franz Walter, secretarul general al Asociației festivalurilor muzicale internaționale, face elogioase aprecieri atît despre viața muzicală românească, cît și despre Conservatorul din București cînd afirmă (citez) : „*Un alt element care m-a* impresionat foarte viu *a fost vizita mea la Conservatorul din București, unul dintre cele trei — și cel mai important al țării — celelalte două fiind la Cluj și Iași.*"

Pe aceeași linie, un muzician american scrie textual : „fericesc pentru rezultatele lor pe profesorii studenților și pe studenții profesorilor acestui Conservator."

Criticul de artă englez Ossia Trilling — cunoscut prin scrupulozitatea aprecierilor pe care le face cu privire la realitățile culturale din țara noastră — se exprimă de asemenea în termenii următori, după vizita ce ne-a făcut : „În ceea ce privește viața muzicală a României, am rămas entuziasmat de calitatea *învățămîntului muzical. Condițiile oferite studenților Conservatorului sînt formidabile. În Anglia ele ar fi de neconceput".*

Venerabilul muzician elvețian Henry Gagnebin — care deține în prezent calitatea prestigioasă de președinte al Federației Internaționale a concursurilor muzicale — într-un articol pe o jumătate de pagină scrie, printre altele, în ziarul „La Tribune de Genève" din 4 octombrie 1967 : „La Roumanie par le sort heureux réservé

a ses compositeurs, par ses conservatoires admirablement équipés, par l'organisation exemplaire des études musicales, *prouve la haute valeur qu'elle reconnait à la musique".*

Sînt încă şi alte aprecieri asemănătoare privind Conservatorul din Bucureşti şi activitatea lui, dar nu insist acum asupra lor, ci doresc să mă refer, în continuare, la ceea ce s-a spus despre corul „Madrigal" şi orchestra „Cameratta", că acestea ar fi — chipurile — rezultatul unor iniţiative particulare.

Afirmînd un asemenea lucru, înseamnă că dăm un alt sens însăşi noţiunii de iniţiativă particulară căci, să vorbim drept, cine alcătuesc aceste formaţii? Studenţii! Cine sînt dirijorii lor? Profesorii Conservatorului! Drept urmare, unde este iniţiativa particulară? Atunci cînd corul „Madrigal" nu găsea un sprijin nicăeri, cine a luat asupră-şi sarcina să-i ofere studenţii şi toate condiţiile de lucru, decît Conservatorul din Bucureşti? Cine a împins ca de pe o platformă — această formaţie cunoscută azi în lumea întreagă — pînă la succesele ei de astăzi? Orchestra „Cameratta" a fost alcătuită din iniţiativă particulară? Atunci nu i se cunoaşte istoria, întrucît ea a prins viaţă în cadrul strict al Catedrei de muzică de cameră. Dirijorii ambelor formaţii au desigur un mare merit în succesele de pînă acum, (cine ar putea să nege aceasta?) dar activitatea lor nu trebuie confundată cu iniţiativa particulară, din moment ce se desfăşoară în cadrul procesului de învăţămînt şi componenţii formaţiilor respective aparţin în totalitate Conservatorului.

De asemenea, cine a pregătit şi înaripat în frumoasa lor comportare pe tinerii studenţi sau absolvenţi ai Conservatorului care au cîştigat atîtea premii în concursurile internaţionale, încît revistele străine de specialitate situează România pe locul al 4-lea în lume, ca număr de premii la diferite discipline, şi locul întîi la concursurile de Canto?

Este nevoie să mai amintesc şi alte realizări? Cine a deschis primul porţile cunoaşterii muzicii noi, pentru ca publicul Capitalei să ia contact cu tot ceea ce este mai nou şi evoluat în domeniul creaţiei?

Aceste realizări merită oare dispreţ?

S-a vorbit aici despre nivelul scăzut al claselor de interpretare. Ştiu oare vorbitorii care s-au referit la aceasta că institutul nostru are în fiecare zi o manifestare artistică susţinută de studenţi sau de către una din numeroasele sale formaţii? Este drept că unele au caracter şcolăresc şi nu ating perfecţiunea, dar noi sîntem convinşi că avem de cîştigat chiar şi din acestea. Contactul studentului şi ucenicului muzician cu publicul constituie un cîştig important chiar în situaţia cînd interpretările nu sînt cele dorite, deşi profesorii noştri apreciază dimpotrivă că sînt rezultate din ce în ce mai bune şi în acest domeniu.

Unul dintre aceşti vorbitori, aprecia acum cîţiva ani altfel nivelul claselor noastre, cînd o lucrare a sa a fost interpretată în Conservator. Şi atunci, se pune întrebarea: cînd spunem adevărul? Astăzi, învolburaţi de posibilitatea ce o oferă această tribună pentru a ne exprima nemulţumiri personale, sau atunci cînd eram liniştiţi şi mulţumiţi că opera ne este re-creeată chiar de către studenţi?

De cînd există omenirea, ucenicul a purtat respect magistrului şi şcolii care l-a format. Este foarte greu pentru cineva să încerce măcar a umbri personalitatea şi munca pedagogului. Mi se pare că în lume, cea mai nobilă misiune pe care o are o generaţie este de a-şi pregăti tocmai generaţia care-i urmează, de aceea munca de pedagog a fost considerată totdeauna sublimă, înaltă, cerînd mult respect. Nu se poate admite nici măcar să se atingă cineva de prestigiul acelui pedagog care cu forţa priceperii, căldurii şi a dragostei dă totul elevului.

Scriitori cu pană de maestru — cum de altfel întîlnim pînă şi în letopiseţe — au arătat ce însemnează munca de pedagog. Eu unul, chiar dacă am observat la unii maeştri ai mei unele scăderi, n-aş avea curajul să mă refer la ele. De la profesor să luăm totdeauna calităţile lui, căci nu se poate să nu existe şi calităţi în munca pedagogului.

Permiteţi-mi, dragi colegi, să vă asigur de seriozitatea şi — dacă se poate spune — de sinceritatea muncii tuturor profesorilor Conservatorului. Îmi vine în minte — pe de altă parte — cu cîtă răspundere se face selecţionarea lor! Cifrele ne arată că în ultimii cinci ani au fost numiţi peste 120 tineri asistenţi şi lectori la Conservatorul din Bucureşti.

În afară, au rămas puţini dintre acei pe care am fi dorit sincer să-i avem colegi la catedre. Conservatorul a apelat un timp la reţinerea în învăţămîntul superior a unor absolvenţi, mai ales că numărul de studenţi creştea vertiginos şi implicit nevoia de cadre didactice. Este posibil ca într-o asemenea operaţie să fi rămas în învăţămînt şi elemente mai puţin corespunzătoare, dar nu aceasta constiuie nota caracteristică în structura personalului nostru didactic.

Noi ne mîndrim cu corpul profesoral al Conservatorului şi personal nu voi admite niciodată asemenea jigniri.

Vă rog să aveţi astfel în conştiinţa d-vstră prestigiul unui asemenea colectiv care munceşte zi de zi, lună de lună, an de an, să dea ţării pe acei care mîine ne vor lua locul.

Dirijori despre creaţia muzicală românească

Continuînd ancheta inaugurată în numărul trecut, i-am rugat pe alţi cîţiva dirijori români să ne răspundă la întrebările :

1. Care vi se par lucrările cele mai reprezentative realizate în ultimii ani de şantierul creator românesc ?

2. Care lucrări şi prin ce vi se par mai apropiate profilului dv. dirijoral ?

3. În ce măsură credeţi că prin noile creaţii sînt satisfăcute necesităţile orchestrelor ţării, necesităţile popularizării valorilor artistice româneşti, exigenţele publicului ?

4. Ce măsuri credeţi că trebuiesc luate pentru o mai largă difuzare a valorilor româneşti.

În acest număr publicăm răspunsurile primite din partea dirijorilor Erich Bergel, Constantin Bobescu, M. Brediceanu, Mihail Guttman, Emanuel Elenescu, Petre Sbîrcea.

ERICH BERGEL

1—2. M-am întors zilele acestea dintr-o îndelungată vizită în R.F. a Germaniei. Am petrecut mult timp alături de cîţiva proeminenţi muzicieni germani printre care aş aminti înainte de toate numele dirijorului Herbert von Karajan cu care am avut o îndelungată discuţie cu privire la orchestraţia „Artei fugii" lui Bach.

Peste tot, în fiecare instituţie muzicală am întîlnit un maxim interes pentru creaţia contemporană românească. La celebra discotecă „Deutsche Musik Phonotek", La Fundaţia „Gedenk Bibliotek" prestigioşi muzicografi m-au rugat să le facilitez un contact permanent cu compozitorii, cu muzicologii români reprezentanţi ai unei arte unanim apreciate.

Mi-am început răspunsul la pertinenta dv. anchetă care continuă să învestigheze opiniile unui larg număr de specialişti cu privire la creaţia românească a ultimilor ani cu acest gînd pentru că socot, că la ora actuală trebuie să ne îndreptăm toate eforturile spre o continuă şi multilaterală promovare a noii muzici româneşti peste hotarele ţării.

Am intrat, fără discuţie în faza în care muzica noastră poate dobîndi printr-o permanentă confruntare cu sălile de concert ale lumii, girul celor mai înaintate spirite ale veacului.

Primei dv. întrebări i se poate cu greu da un răspuns... Nimeni dintre noi dirijorii nu cunoaşte întreaga creaţie contemporană românească şi în special nu poate avea „reculul istoric" necesar pentru a declara drept reprezentativă una sau alta dintre lucrările româneşti.

Personal am dirijat la pupitrul orchestrei clujene şi a altor formaţii instrumentale ale ţării, multe dintre noile lucrări româneşti.

Dintre acelea care m-au atras în mod deosebit, în care am simţit pulsul marii arte aş aminti Simfonia I-a de Pascal Bentoiu. Captivante prin trăsăturile lor stilistice, prin claritatea limbajului, prin frumuseţea formei arhitectonice mi s-au părut : Concertul pentru pian şi orchestră de Dan Constantinescu pe care l-am dirijat cu multă plăcere în prima audiţie la Cluj, concertele instrumentale ale lui Anatol Vieru şi Wilhelm Berger şi multe alte piese orchestrale de Aurel Stroe, Al. Hrisanide sau Costin Miereanu.

3—4 Să nu ne ascundem după degete.

Am certitudinea că multe dintre lucrările „avangardei" nu pot satisface exigenţele estetice ale publicului. Prin limbajul lor, prin problematica pe care o ridică ele continuă să rămînă departe de înţelegerea publicului.

Puţini compozitori (şi printre ei l-aş cita poate pe Vieru) ştiu să găsească punţile între noua muzică şi un public format în reperele unor valori tradiţionale. Care este soluţia ?

După părerea mea — una singură : concertul educativ dedicat valorilor (autentice) contemporane.

Atîta vreme cît nu vom şti să cîştigăm interesul publicului să nu ne plîngem de lipsa lui de înţelegere.

În sfîrşit, aş mai aminti necesitatea de a da mai multă atenţie calităţii valorilor româneşti pe care le promovăm şi nu cantităţii lor.

Obligativitatea de a însera în fiecare dintre concertele noastre o piesă românească ne-a dus uneori la situaţia în care ne îndeplinim datoriile faţă de muzica românească dar cu lucrări mici, „de umplutură", programate fără discernămîntul necesar.

Personal, prefer piesele de largă respiraţie, piesele de adînc mesaj, care să poată deveni, aşa cum este şi normal, epicentrul fiecăruia dintre manifestările noastre artistice.

CONSTANTIN BOBESCU

Fiecare dintre creaţiile care reprezintă frontul muzical românesc, atît de divers şi profund, îşi are fără îndoială dreptul la creaţie pe afişele noastre de concert.

Daţi-mi însă voie ca urmînd preceptele estetice pentru care am militat de decenii să mă îndrept, ca dirijor, în primul rînd spre lucrările compozitorilor generaţiei mele în care simt prezenţa marelui suflu al artei muzicale clasice.

Am dirijat astfel cu bucurie mereu împrospătată lucrări de Mihail Jora, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Nicolae Buicliu.

Pregătesc în prezent pentru un concert al Filarmonicii bucureştene ultimul opus simfonic al lui Mihail Andricu — Simfonia a X-a, în care teme de obîrşie românească dobîndesc o înaltă prelucrare simfonică.

Am înregistrat de asemenea în ultimii ani lucrări de Dumitru Capoianu (excelentele sale Variaţiuni Cinematografice) sau Mircea Chiriac, de care m-am apropiat afectiv în timpul studiilor şi repetiţiilor.

Vorbiţi în ancheta dv. despre noul şantier componistic românesc şi necesităţile orchestrelor ţării. Dirijori care colindă ţara mai mult ca mine v-au vorbit desigur despre greutatea pe care o întîmpină unele dintre formaţiile ţării de a se apropia, de a tălmăci partiturile ultraavangardiste, v-au vorbit desigur despre incapacitatea publicului de a-şi însuşi uneori o astfel de muzică. Tocmai de aceea, socot că este absolut necesar ca în centrele muzicale din provincie să programăm înainte de toate lucrările care vehiculează un limbaj apropiat sufletului iubitorului de muzică crescut în spiritul valorilor clasice. Să-i facem pe oameni să iubească muzica românească oferindu-le muzică şi nu... experimente.

Să nu ne înşelăm cu aclamaţiile cu care unii tineri înconjoară tot ceea ce li se pare nou. Oamenii au nevoie de frumuseţea melodiilor, de forţa armoniei, de farmecul arhitecturilor clasice. Nu vedeţi că dacă nu oferim oamenilor muzică în cea mai bună accepţiune a cuvîntului, în sălile de concerte simfonice ei caută melodii şi armonii în domeniul muzicii uşoare ?

Altfel nici nu mi-aş putea explica afluxul de oameni în vîrstă în sălile unde se oferă publicului spectacole de muzică uşoară.

Ce-i de făcut ? Compozitorii noştri să înţeleagă că nu avem voie să ne pierdem publicul pe care l-am format de decenii în spiritul marii muzici...

MIHAI BREDICEANU

1. Deşi am dirijat în ultimii ani o serie de recente lucrări româneşti, mi se pare mai potrivit, decît să încerc să dau „verdicte", să subliniez faptul că în ultimii ani s-a creat în ţara noastră o puternică şi foarte personală şcoală de compoziţie.

Pe lîngă maturitate şi o evidentă măiestrie, şcoala românească de compoziţie se caracterizează printr-o remarcabilă diversitate de stiluri. Fiecare dintre creatori îşi făureşte opera pe baza unei anumite tehnici, pe baza unui anumit concept componistic care pînă la urmă reuşeşte să-i definească personalitatea.

2. În general, ca dirijor, sînt pentru lucrări în care factorul aleatoric nu există, sau valoarea acestui factor este extrem de redusă, tinzînd să creieze cel puţin în mare, suprafeţe controlabile. (Uneori însă cînd jocul aleatoric îmi dă posibilitatea să jonglez cu el, să-l conduc şi să-l controlez, acest gen de muzică îmi dă satisfacţie).

Pentru compozitor ca şi pentru public, o piesă bazată pe tehnică aleatorică poate fi adeseori pasionantă.

Pentru dirijor însă, care prin definiţie este un coordonator şi un factor de control în procesul recreierii muzicii prin actul de interpretare, simpla asistenţă în procesul de organizare sonoră (pe care în cel mai bun caz îl declanşează dar nu-l mai poate controla decît în arcuri foarte mari), pare să anuleze însăşi raţiunea sa profesională.

Ca dirijor prefer deci operele în care prezenţa mea la pupitru mai are o justificare.

3. Trebuie să facem după părerea mea o strînsă legătură între satisfacerea necesităţilor orchestrelor ţării şi satisfacerea exigenţelor publicului..."

Cu cît publicul este mai „avansat" din punct de vedere estetic cu atît orchestra este nevoită să „programeze" un repertoriu care să corespundă nevoilor acestui public.

În condiţiile însă în care nivelul repertoriului pe care îl poate aborda orchestra depăşeşte gustul şi înţelegerea publicului, activitatea educativ-muzicală a orchestrei trebuie să fie corespunzător mai ridicat.

Lucrări din ce în ce mai „avansate" vor putea fi programate doar cu condiţia ca ele să fie în prealabil îndelung pregătite prin concerte lecţii, prin explicaţii teoretice, prin temeinice analize, în faţa publicului.

O grije deosebită trebuie să acordăm modului în care programăm creaţiile contemporane. Locul lor trebuie să fie înainte de toate, după părerea mea, în concerte speciale în care publicul va şti că va găsi lucruri necunoscute asupra cărora trebuie să-şi îndrepte întreaga atenţie.

Lipsa de rezonanţă a unor lucrări contemporane se datoreşte fără îndoială faptului că programăm asemenea lucrări în concerte adresate deobicei unui public dornic să audieze doar lucrări din literatura clasică sau romantică.

În sfîrşit, aş vrea să subliniez aci necesitatea de a programa în concertele noastre, piese româneşti de mare valoare datînd de la începutul secolului, dar mai cu seamă din anii dintre cele două războaie, piese asupra cărora s-a aşternut pe nedrept un val de uitare.

Mă gîndesc în primul rînd la marile lucrări simfonice ale lui Enescu care nu apar pe afişe decît în zilele Festivalurilor enesciene. Mă gîndesc de asemenea la o serie de creatori ale căror lucrări ar trebui să figureze mult mai frecvent în programele noastre : Cuclin, Jora, Ottescu, Nottara, Zirra, Drăgoi, Negrea şi întreaga pleiadă a compozitorilor români din prima jumătate a secolului XX.

Publicul şi orchestrele noastre trebuie crescute deci şi în ideia că sîntem posesorii unei temeinice tradiţii muzicale, ai unor valori ce constituie pietre de hotar ale culturii noastre muzicale.

4. În primul rînd cred că pentru o reală promovare a noilor lucrări româneşti trebuie să renunţăm la principiul „primelor audiţii" care adesea rămîn şi „ultimele".

Pentru a găsi înţelegerea publicului, orice lucrare valoroasă trebuie indiscutabil programată de aceeaşi formaţie în mai multe rînduri.

De asemenea, pentru o amplă difuzare a muzicii româneşti peste hotarele ţării este absolut necesară stabilirea unor legături trainice cu casele editoriale şi discografice, stabilirea unor legături temeinice cu dirijorii şi în general interpreţii străini interesaţi de viaţa muzicală românească.

EMANUEL ELENESCU

Din cele 5 000 de minute de muzică pe care le-am înregistrat pînă în prezent, 3 000 sînt închinate unor pagini din creaţia mai nouă sau mai veche a compozitorilor români. Personal exprim în spatele acestei „statistici" dragostea profundă pe care o port muzicii româneşti, crezul meu decenal că obligaţia esenţială a unui dirijor român este aceea de a promova muzica românească.

Printre lucrările asupra cărora m-am oprit pe îndelete în ultimii ani (prezentîndu-le în concerte sau înregistrîndu-le pentru Fonoteca Radioului) aş aminti într-o ordine cu totul întîmplătoare : piesele lui Theodor Grigoriu „Vis cosmic", „Omagiu lui Enescu", „Simfonia cantabile" ; „Concertul pentru vioară" de A. Vieru ; primul concert pentru pian de P. Bentoiu ; Simfonia de Cziki Boldiszar (pe care am înregistrat-o chiar zilele acestea) ; muzica pentru un balet a lui Mihail Andricu ; Concertul stereofonic al lui Mircea Istrate ; „Vitraliile" lui Mihai Moldovan ; Oratoriul lui Gh. Dumitrescu „Din lumea cu dor..." ; Simfoniile I-a, XII-a, şi a XVI-a de D. Cuclin ; Schiţa simfonică a lui Doru Popovici (am dirijat-o recent şi la Budapesta) ; „Simfonia primăverii" a lui Marţian Negrea ; Simfonia II-a de Wilhelm Berger, Simfonia a IV-a de Dumitru Bughici.

Repet : obligaţia mea elementară este să dirijez, să tălmăcesc publicului tot ceea ce îmi oferă şantierul componistic românesc.

De multe din aceste lucrări sînt însă adînc legat nu numai pentru că sînt mai „apropiate" de profilul meu dirijoral, cît şi pentrucă găsesc în ele sinteze ale marilor căutări teoretice ce guvernează muzica contemporană românească.

M-au interesat de pildă foarte mult lucrările lui Theodor Grigoriu „Vis cosmic" şi în special „Omagiu lui Enescu", lucrare ce ridică pasionante probleme de tehnică componistică. Excelente mi s-au părut „Vitraliile" lui Moldovan cu fascicolele lor de lumini şi umbre.

Interesante mi s-au părut de asemenea lucrările pe care le-am programat într-o tribună a tinerilor compozitori (printre ele piesa lui Octavian Nemescu „Triunghiul" şi o Simfonie de George Draga).

Fără îndoială că multe dintre lucrările mai noi ale muzicii româneşti nu satisfac „necesităţile orchestrei" şi că cele mai multe dintre aceste lucrări sînt cu totul departe de necesităţile publicului. Să mă explic : „Triunghiul" lui Nemescu nu-l poţi cînta nici la Botoşani, nici la Galaţi...

Dar eu socot că încă nici nu este necesar să programăm acest gen de lucrări în toate centrele muzicale ale ţării.

Întotdeauna, după părerea mea, publicul a fost în urma „căutărilor muzicale contemporane" şi nu înţeleg de ce trebuie să ne mirăm atît de mult că masele largi ale celor care frecventează sălile de concert nu înţeleg, nu îndrăgesc de pildă „Eterofoniile" lui Ştefan Niculescu.

Receptivitatea publicului se formează nu de-a lungul anilor ci de-a lungul deceniilor. Pe vremea lui Beethoven era mai iubit Mozart, pe vremea lui Wagner era cîntat Beethoven, pe vremea lui Richard Strauss, Wagner, pe vremea lui Hindemith, Richard Strauss ş a.m.d.

În urmă cu peste 30 de ani, cînd mi-am început activitatea dirijorală la Orchestra Radio erai socotit un temerar dacă-l programai pe Richard Strauss sau chiar pe Brahms. Iubitorii de artă îl preferau doar pe Beethoven. Peste două decenii ni se cerea în locul lui Hindemith — Richard Strauss.

Am certitudinea că peste puţin timp, toţi compozitorii de real talent neînţeleşi astăzi îşi vor croi vaduri largi spre inima publicului.

Există însă, cred, la ora actuală şi o cale de a grăbi — să zic aşa — receptivitatea publicului : organizarea pe baza unor riguroase criterii pedagogice a unor concerte-lecţii speciale de muzică contemporană care să-şi propună popularizarea, explicarea celor mai reprezentative opusuri ale muzicii actuale, în primul rînd naţionale.

În sfîrşit, aş vrea să subliniez cu acest prilej necesitatea de a acorda mai multă atenţie penetrării muzicii noastre peste hotare. Am dirijat în ultimul timp într-o serie de centre muzicale europene şi americane. Peste tot am programat şi muzica românească ţinînd bineînţeles seama de solicitările gazdelor : la Bruxelles „Omagiu

lui Enescu" de Grigoriu, la Hamburg şi Cracovia „Rapsodiile lui Enescu", la Havana „Concertul pentru orchestră" de Ovidiu Varga etc.

Peste tot, muzica românească — s-a bucurat de un succes deosebit.

Interesului major cu care critica şi opinia publică muzicală înconjoară la ora actuală peste tot în lume creaţia românească trebuie să-i răspundem printr-o propagandă vie, operativă, a celor mai bune piese din atît de largul catalog de lucrări contemporane româneşti.

MIHAIL GUTTMAN

1. Printre multe alte lucrări destinate corurilor de copii, concepute într-un limbaj apropiat acelor cărora li se adresează, dar satisfăcînd în acelaşi timp înalte comandamente estetice aş aminti înainte de toate ciclurile de cîntece ale lui Sigismund Toduţă („Cinci cîntece de leagăn", „Cinci cîntece de joc", „Cinci cîntece de dans" etc.)

O impresie deosebită mi-au făcut multe alte lucrări corale, printre care aş aminti Suita pentru cor de copii şi orchestră a lui Liviu Glodeanu, „Hoţul" de Mircea Istrate, Cantata „Stejarul lui Horia" de Cornel Ţăranu, lucrările corale scrise în ultimii ani de compozitori ca Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Myriam Marbé, Liviu Comes, Max Eisikovits.

Am descoperit recent şi am interpretat-o la Cluj în primă audiţie piesa corală a lui Paul Constantinescu : „Hora de şoareci".

2. Îmi plac în mod deosebit acele lucrări care mă emoţionează, care-mi pun probleme noi atît din punct de vedere artistic cît şi din punct de vedere pedagogic.

M-a atras de pildă în ultimul timp „Rituale" de M. Marbé. Valoarea artistică a lucrării, de o înaltă încărcătură emoţională, este cunoscută atît la Bucureşti cît şi la Cluj. Partitura mi-a pus probleme de un mare interes sub raportul intonaţiei, ritmului, construcţiei armonice şi contrapunctice...

3. Ca dirijor de cor îmi era fără îndoială mult mai uşor şi mai plăcut să răspund la această întrebare în urmă cu 10 ani, cînd mişcarea corală „funcţiona" cu toate valenţele ei.

Repercusiunile anilor în care muzica a fost scoasă din programa şcolară se simt acum din plin.

Numărul corurilor de amatori a scăzut enorm. Lipsa de educaţie muzicală şcolară, lipsa bucuriei de a cînta în corul şcolii, sînt vizibile acum în lipsa de interes a tinerilor de a înjgheba formaţii corale în uzine, pe lîngă casele de cultură etc.

Aş fi bucuros să pot participa la o anchetă a revistei „Muzica" care să propună analiza măsurilor ce trebuiesc luate pentru înviorarea muzicii corale româneşti la nivelul lucrărilor pe care şantierul componistic continuă să ni le ofere din belşug.

Pînă atunci mi-aş permite doar de a cere să se acorde sub raport calitativ muzicii locul meritat în viaţa şcolară (problema a mai fost de altfel dezbătută în coloanele revistei dv.). Dar este necesar ca să se ia şi măsuri practice în această direcţie : înzestrarea corurilor cu partiturile necesare şi îndeplinirea unui vechi deziderat al muzicienilor clujeni : constituirea unei formaţii corale (pentru început doar camerale) pe lîngă Filarmonică.

MIRCEA POPA

1. Apreciez în mod deosebit atît lucrările maeştrilor perioadei enesciene, cît şi pe cele ale reprezentanţilor generaţiei lui Paul Constantinescu sau ale celor mai tineri compozitori abia ieşiţi de pe băncile Conservatorului.

Printre multe alte lucrări aş aminti în acest sens, Simfonia a IX-a şi Concertul pentru vioară de Mihail Andricu, Recviemul lui Marţian Negrea (nu ştiu de ce această lucrare nu a fost încă înfăţişată publicului nostru). Variaţiunile simfonice de Ludovic Feldman, suita de balet, „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora, Simfonia a III-a de Gh. Dumitrescu, oratoriul Mioriţa de Sigismund Toduţă, piesele lui Tudor Ciortea.

Dintre lucrările generaţiilor mai tinere amintesc Monumentum de A. Stroe, Coloana infinită a lui Tiberiu Olah, Eteromorfie şi Formanţi ale lui Ştefan Niculescu, Incantaţiile lui Cornel Ţăranu, opera Amorul doctor de Pascal Bentoiu (pe care am prezentat-o de altfel în premieră pe ţară, „Donum Sacrum Brâncuşi", Cîntecul stelelor de Mihai Mitrea-Celarianu, Pe o plajă japoneză şi Concertul stereofonic de Mircea Istrate, Cantata de cameră a lui A. Porfetye, Concertul pentru pian de Dan Constantinescu şi multe altele.

2—3. Cele mai apropiate lucrări mi se par acelea care reuşesc să îmbine într-un mod profund armonios, marile tradiţii şi inovaţia muzicală.

Aş vrea să ating aici în ancheta dumneavoastră şi o problemă specială.

Din programele pe care le-am promovat pînă în prezent v-aţi dat seama că nu sînt împotriva lucrărilor să le zic aşa de extremă. Părerea mea este că aceste lucrări trebuie însă interpretate *în concerte speciale şi foarte minuţios pregătite.*

Filarmonica bucureşteană a prezentat de pildă o piesă ca „Arcade" de Aurel Stroe, lucrare care necesită un aparat orchestral supradimensionat, doar pe baza a două repetiţii. Ceea ce vă daţi seama că este foarte puţin...

Iată de ce organizarea unor concerte experimentale mi se pare imperios necesară. Mai tîrziu, după un prim rodaj cu orchestra şi cu publicul aceste piese vor putea fi încadrate cu

mult mai multă ușurință în programele curente ale orchestrelor noastre.

În ancheta dumneavoastră există o subliniere foarte bine venită la ora actuală.

Ne întrebați : corespund lucrările românești necesităților orchestrelor țării ?

Sîntem într-adevăr adesea în situația în care multe dintre noile opusuri ale unora dintre cei mai talentați reprezentanți ai muzicii românești nu le putem interpreta decît cu formațiile din București sau din Cluj.

Compozitorii noștri s-ar putea gîndi tocmai de aceea să scrie pentru zecile de orchestre din provincie lucrări cît mai simple dar cît mai evoluate ca spirit.

În multe țări ale lumii, mulți creatori au înțeles necesitățile unui asemenea decalaj.

Deși se bazează pe o concepție componistică avansată piesa închinată de Penderecki „Hiroshimei" poate fi de pildă interpretată cu ușurință și într-un oraș ca Bacău.

4. Cît mai multe concerte de genul tribunelor tinerilor compozitori organizate de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii pentru cei mai tineri compozitori.

— OSTA să oblige prin contract pe fiecare dintre interpreții români care pleacă în străinătate să-și programeze în concerte lucrări realmente reprezentative pentru noua muzică românească.

Vorbindu-mi despre vizitele șefilor de orchestră români în R. F. Germană, un reputat dirijor münchenez, Julius Karr Bertholi, îmi spunea acum cîteva săptămîni : e mai greu să-i înveți pe germani să cînte pe Bach sau Mozart ; interpreții germani așteaptă însă cu nerăbdare vizita unui dirijor străin care să programeze piese din interpretarea cărora să poată învăța să tălmăcească cum se cuvine un ritm aksak, un extatic ritm de parlando rubato sau elemente de poliritmie și polimetrie caracteristice unor culturi muzicale est-europene.

Păreri similare mi-au împărtășit în ultimul timp dirijorul Stracha de la Opera din Berlin, dirijorul olandez Hans de Roo și mulți alții.

O adîncă și multilaterală promovare a muzicii românești peste hotarele țării depinde în cea mai mare măsură de noi, de dirijori, de interpreții români. Și în fiecare dintre deplasările peste hotare trebuie să ne amintim acest lucru.

PETRE SBÎRCEA

Aș enumera în primul rînd lucrările pe care le-am dirijat la pupitrul Operei Române din Cluj sau al Filarmonicelor din Cluj și celelalte centre muzicale transilvănene a căror invitat am fost în vremea din urmă : „Neamul Șoimăreștilor" și „Pădurea vulturilor" de T. Jarda, Cantata de Mircea Istrate, Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru, „Secvențe" și Simfonia brevis de Cornel Țăranu, diverse lucrări de Ludovic Feldman, Dumitru Capoianu, Tudor Jarda, Dieter Acker.

Nu știu dacă titlurile acestea sînt realmente „reprezentative" dar cel puțin, în domeniul teatrului liric, programarea lucrărilor românești nu a depins numai de dorința mea ci și de ceea ce șantierul componistic ne-a putut oferi nouă clujenilor.

Problemele legate de o mai bună difuzare a creației românești, de măsura în care noile lucrări corespund necesităților orchestrelor țării, exigențelor publicului, au fost pe larg dezbătute în ultimul timp în coloanele revistei „Muzica" așa încît la această interesantă anchetă pe care o întreprindeți nu aș vrea să ridic decît o chestiune adiacentă întrebărilor dv., dar, după părerea mea hotărîtoare pentru impunerea noilor valori.

Am impresia că în viața noastră muzicală încercăm uneori să sărim „trepte" absolut necesare unui edificiu temeinic. Să vă dau un exemplu. Ca vechi cunoscător al publicului teatrelor noastre lirice, am certitudinea că nu pot fi decît zadarnice încercările de a impune (bineînțeles cu succesul de cassă așteptat) opere de Janacek, Britten, Henze, Enescu, Strawinski dacă nu am cultivat etape, mai bine zis stiluri intermediare între belcanto și creația contemporană.

Publicul dorește în continuare să vizioneze Traviata, Bal Mascat și Trubadurul și nu-i putem cere să înțeleagă „Oedip", „Wozzek" sau „Tînărul lord" atîta timp cît nu i-am oferit posibilitatea să-i asculte pe Wagner, Richard Strauss.

Unii dintre critici privesc cu dispreț „migrarea" unor teatre lirice spre un repertoriu mai ușor sau chiar spre domeniile operetei.

Pînă ce vom crea condițiile montării marilor capodopere ale teatrului liric contemporan, nevoile publicului trebuiesc satisfăcute conform cerințelor sale.

Mă gîndesc uneori însă că salutar ar fi ca șantierul componistic românesc să ofere teatrelor noastre lirice un repertoriu care prin limbajul vehiculat să poată asigura această transgresie a publicului din zonele italienizante în cele ale muzicii contemporane.

Atacînd o tematică istorică sau contemporană, compozitorii noștri reprezentanți ai celor mai diverse stiluri componistice ar putea investiga cu mult succes domeniile teatrului liric și am certitudinea că rezultatele nu s-ar înscrie numai într-un perimetru pedagogic, ci ar umple goluri din istoria artei noastre, constituind și lucrări de atractivitate și ținută artistică.

Anchetă realizată de
IOSIF SAVA

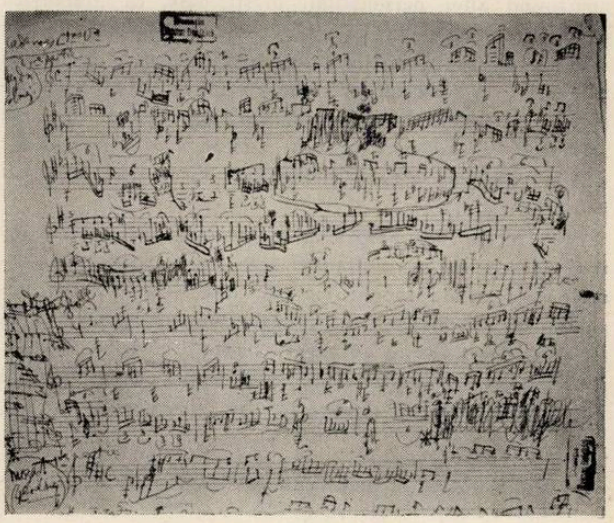
Două cadenţe inedite de George Enescu

de Wilhelm Berger

În lunile februarie şi martie 1944, la Ateneul Român, George Enescu realizase o serie de interpretări celebre, închinate marelui repertoriu al concertului pentru violină şi orchestră. Din această perioadă datează — după toate indiciile — cadenţele create pentru Concertul în sol major de Joseph Haydn şi Concertul în re major (nr. 4) de Wolfgang Amadeus Mozart. Manuscrisul se află la Muzeul „George Enescu" şi face parte din colecţia donată de Romeo Drăghici.

Descifrarea şi reconstituirea acestor cadenţe, publicate acum pentru prima oară şi numai în scop documentar, a fost dificilă deoarece textul de bază şi unic prezintă numeroase pasaje neclare, corecturi succesive în straturi adesea suprapuse, modificări şi intercalări spontane, efectuate probabil înaintea repetiţiilor cu orchestra, în timpul pregătirii concertului, în plină trăire a muzicii. Manuscrisul se prezintă ca o schiţă de lucru înţesată de date, ca un text preliminar şi totuşi pe deplin închegat, fără a reprezenta o versiune definitivă, dotată cu indicaţii de amănunt, privind digitaţia şi trăsăturile de arcuş. Transcrierea de faţă păstrează într-o formă autentică elementele prezente în originalul enescian, urmînd ca o ediţie ulterioară să aducă întregiri de ordin interpretativ sau chiar îmbunătăţiri de fond, în măsura în care ele se vor impune.

Modul cum Enescu înţelege să slujească prin cadenţe un concert îndrăgit de el şi multă vreme purtat în minte şi în inimă, rămîne deopotrivă exemplar şi emoţionant. Pentru acest creator, muzician în sensul cel mai înalt şi nobil al cuvîntului, cadenţa primeşte funcţiunea unui poem, firesc integrat în ansamblul operei. Cunoscător al stilurilor specifice ca puţini alţii, Enescu se identifică cu mentalitatea autorilor, se transpune în lumea muzicii lui Haydn şi Mozart, pentru a obţine un spor de strălucire violonistică, pentru a făuri sinteza unor esenţe şi concluzii de prim ordin. Enescu interpretează un text, scoţînd în relief trăsături fine, parţial estompate dar sesizate de el. Astfel, în Concertul în sol major de Joseph Haydn, Enescu subliniază tocmai reminiscenţele unui anumit concept baroc, precum şi unele oscilaţii stilistice, caracteristice pentru momentul marii răspîntii dintre epoca barocă şi clasică. Enescu marchează coordonatele devenirii şi în Concertul în re major de Mozart, scris în toamna anului 1775, cînd clasicismul vienez începea să devină o realitate istorică. Privirea enesciană îl cuprinde nu numai pe juvenilul Wolfgang Amadeus aflat la vîrsta de 19 primăveri, în plină perioadă de acumulări şi căutări înnoitoare, ci şi fenomenele acute, curente atunci la ordinea zilei, prezente în aria muzicii concertante de la Boccherini la Dittersdorf şi Leopold Mozart. Enescu surprinde naşterea concertului clasic în complexitatea faptului, comunicînd prin aceste cadenţe observaţii şi idei de pătrunzătoare forţă artistică.



Intre apolinic şi dionisiac*

de Eugen Pricope

Începînd de pe la mijlocul veacului trecut, compozitorul-dirijor sau instrumentistul-dirijor era martorul apariţiei tipului de muzician specializat în meşteşugul diriguirii ansamblurilor muzicale. Şefi de orchestră şi pedagogi ca: Habeneck, Richter, Bülow, Weingartner, Mottl, au ridicat măiestria dirijorală la un stadiu superior, anticipînd ivirea marei pleiade a dirijorilor timpurilor noastre în frunte cu Toscanini şi Furtwängler. În decursul ultimelor decenii s-a împuţinat mult numărul compozitorilor care apar ca dirijori, chiar cu riscul de a-şi prezenta uneori fad propriile lor lucrări, ceea ce nu e cazul, de exemplu, cu octogenarul Stravinsky, ori mai tînărul Britten. S-ar putea spune că Gustav Mahler şi Richard Strauss oferă ultimele exemple de compozitori-dirijori, ale căror calităţi nu se exercită una în favoarea sau în dauna celeilalte. (Pentru un Pierre Boulez nu avem deocamdată suficienta perspectivă istorică necesară unei concluzii).

Dacă Furtwängler spunea că nu şi-a pus niciodată problema ce rol avea mîna stîngă atunci cînd dirija, înseamnă că tehnica dirijorală trebuie exclusă din cîmpul observaţiei şi al studiului, rămînînd numai o rezultantă implicită a practicii conducerii, nutrită de cultura muzicală şi generală dobîndită? Cunoscute fiind şi afirmaţiile aparţinînd altor personalităţi prestigioase, ca Markevich şi Karajan, după care nu există încă o teorie, o ştiinţă constituită, asupra dirijoratului, în lipsa deci a orînduirii sistematice a trăsăturilor tehnico-interpretative specifice acestui domeniu al artei muzicale reproductive, care să reprezinte un reper sigur, nu e firesc ca încercările de definire ale lor să facă mereu apel la termenii generali ai interpretării?

Ceea ce exprimă proprietăţile esenţiale, laturile şi legăturile procesului şi rezultatului transpunerii textului partiturii în realitate sonoră vie sau înregistrată, deci categoria, ca să adoptăm o noţiune fundamentală comună ştiinţelor filozofice şi ştiinţelor speciale, poate fi sugerat, poate uneori transpare din comentariul muzical citind printre truismele şi sloganurile „de specialitate".

Nu rareori acesta ignoră însă cele mai elementare date profesionale clar definitorii, inundînd mai ales cronica şi recenzia cotidiană de concert, cu fantasmagoriile unor impresii agrementate elegant cîteodată de anecdotică şi referiri tangenţiale la domenii limitrofe ori mai îndepărtate ce trebuie să facă dovada publicitară a erudiţiei semnatarului.

Clasificarea după sistemul competiţional, acel al concursurilor[1] naţionale şi internaţionale dotate cu premii, medalii, diplome, menţiuni etc. a adoptat mai cu seamă în ultima perioadă criterii oarecum sportive pentru tinerii care vor să se lanseze artistic. Dar ce-i de făcut cu seniorii, cu veteranii iluştri, cum privim evoluţia, treptele dezvoltării şi autodezvoltării în timp şi spaţiu a dirijoratului şi a dirijorilor consacraţi? Care sînt condiţionările obiective şi subiective ale acestei evoluţii? În ce constă raporturile ei cu baza „materială" pe care se exercită, adică tehnica de compoziţie şi de orchestră? Cum este ajutată sau împiedicată această evoluţie de nivelul şi gustul divers şi variabil al publicului? Pe de altă parte: care este contribuţia personalităţii interpretative dirijorale la dezvoltarea, la educarea acestui gust? În ce direcţie se exercită? Am enunţat doar cîteva probleme ce pot da de gîndit, deopotrivă cercetătorului care ascultînd scrie, şi melomanului obişnuit care ascultînd mai şi citeşte, adică se cultivă în plus.

Dacă luăm o carte oarecare cu privire la un dirijor, cum este, de exemplu, aceea a lui Filippo Sacchi despre Toscanini, carte purtînd subtitlul „Un secol de muzică" (ceea ce obligă foarte mult), putem urmări firul vieţii unui ilustru artist al baghetei, putem admira evocarea cadrului în care a apărut, s-a dezvoltat şi s-a împlinit personalitatea, ne putem copios delecta de picanteriile anecdotelor adevărate ori puse pe seama subiectului. Dar măiestria şefului de orchestră nu este analizată şi definită aprofundat, cu toate că autorul, compatriot şi apropiat al lui Toscanini, îndreptăţea aşteptarea să ne ofere această analiză.

*) Din volumul în manuscris „Dirijori şi Orchestre" — cap. Tur de orizont asupra contemporanilor.

[1] O vorbă de duh ar vrea să ne convingă că există şi concursuri ...necompetitive atunci cînd distinge pe vreun norocos şi abil cu titlul neoficial de „laureat al concursului de împrejurări".

Spre deosebire de contemporanii Bruno Walter, Scherchen, Münch, Markevich, Furtwängler, Ansermet, de Berlioz, Wagner și Weingartner, ca să numim și trei mari antecesori pionieri, Toscanini n-a scris [2] nici o carte, nici o cărțulie despre dirijoratul său ori despre dirijorat în general. Toscanini n-a ținut discursuri, conferințe elaborate ori improvizate asemenea bătrînului acum Stokowsky sau tînărului de altă dată Bülow. Cu toate acestea, înseamnă oare că o lucrare de la care te aștepți să cerceteze o personalitate artistică din toate punctele de vedere, adică o monografie, are dreptul să nu marcheze coordonatele, să concentreze definitoriu trăsăturile ei caracteristice? După cît se vede, în materie de dirijori, se poate. Probabil fiindcă despre interpretare și interpret ne-am obișnuit să citim, să vorbim și să scriem tot atît de vagamente ca și despre „stilul muzical" sau despre „autentic" iar despre șeful de orchestră... aproape fără să întrebuințăm termeni tehnici, ci cuvinte obișnuite, de o eleganță mată și puțin uzată, care par să aibă rezonanța vechilor medalii... așa cum vorbea Domnul Croche, „Antidiletantul" despre partituri.

Încercînd să vorbești și altfel despre cîte un ilustru al zilei, riști să devii un „antidirijor", un inamic, și riști să ți se „scoată ochii" cu bagheta în practică, beligașul care, chipurile cu cît este mai mult agitat cu atît trebuie să fie considerat mai artist purtătorul. Și dacă vorba mai chibzuită este așternută pe hîrtie ai și fost excomunicat din Parnasul necuvîntătorilor în tagma proscrisă a muzicologilor, criticilor, comentatorilor, rataților, renegaților, refulaților ș. a. m. d.

În orice caz, noi nu întreprindem acum o monografie; dar dacă am fi urmărit o atare ispravă și ne-am fi ocupat, să admitem, de Toscanini, apoi sigur că, epuizînd apologeticul, n-am fi ezitat să trecem la atitudinea critică asupra unor componente ale temperamentului său artistic.

În operă, italianul ilustru lasă slobod instinctul cantabilității, lasă vocea să-și releve calitățile, dar violentează uneori factorul melodic orchestral pe care-l exploatează scoțîndu-l ostentativ din situația de acompaniator — în sens comun — de element paralel. Nu îngăduie acele încetiniri și grăbiri arbitrare, simpliste, chiar dacă au făcut tradiție printre cîntăreți și la publicul de operă, ci dimpotrivă, am putea spune, are obsesia tempo-ului, strîns în periodicitatea unor accente de o pregnanță poate exacerbată, sub bagheta sa, dar care nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Așa se întîmplă cu cîte un ritm banal din „Bal mascat" sau „Traviata", în care orchestra rămîne orchestră și nu o mare chitară, dar și cu ostinatoul din partea a doua a Simfoniei VII de Beethoven sau cu dificila și variata figură punctată din partea I-a a „Apoteozei dansului" realizată mereu cu o corectitudine — deci cu o rezultantă emoțională — fascinantă, exemplară, unică [3].

[2] Fiindcă era groaznic de miop? Dar ar fi putut dicta, așa cum dicta cu bagheta! Gieseking relata („Așa am devenit pianist" pag. 54) că pe cînd traversa oceanul împreună cu Toscanini spre America de Nord, acesta citea lista de pasageri cu ochelari enormi, de la o depărtare de numai cîțiva centimetri; pianistului îi era teamă că, înflăcărat în povestirile sale despre Verdi și Puccini, gesticulînd și accentuînd cu pumnii strînși, dirijorul care nu stătea bine cu aprecierea distanțelor, l-ar fi putut nimeri în ochi.

[3] Nu este cazul să observăm acum că pe un disc, după prima fermată din *Vivace* corniștii, chiar corniștii lui Toscanini, ratează acutele. Se întîmplă!

Deci, reevaluarea raporturilor fără teamă de inversare a termenilor, ordine desăvîrșită, claritate, perfecțiune tehnică ceasornicărească, dramatism intensiv în pagini de interiorizare dar și halucinație lucidă în frenezie debordantă.

Vitalitatea meridională a lui Toscanini stă la polul opus „filozofării" lui Furtwängler nu numai în „Tristan și Isolda" dar și într-o simplă introducere de simfonie a bonomului Haydn. Dacă italianul dramatizează la temperaturi crescute, germanul monumentalizează, încarcă, chiar cînd nu acompaniază *Imperialul* avîndu-l ca solist pe titanul sobru Edwin Fischer; iar „Sonata primăverii" pentru orchestră, adică „Pastorala", devine prin Furtwängler un „medium teozofic" cu un anumit caracter static, obiectivizat. Acest caracter static se face prezent chiar cînd sîntem înclinați să așteptăm deschiderea tuturor zăgazurilor energiei izbînditoare și a bucuriei frenetice din Simfoniile III, V sau IX de Beethoven.

Punînd în comparație pe Karajan cu Furtwängler, Sergiu Celibidache spunea: „Herbert von Karajan, care a făcut o mare carieră — l-aș numi ministrul de propagandă al artei dirijorale contemporane — este extrem de precis și meticulos, dar rece; ajungi cîteodată, ascultîndu-l, să preferi anumite anomalii ale lui Furtwängler" [4].

Privind un dirijor prin datele celuilalt și vice-versa ar fi fără folos să devenim exclusiviști opunînd, de pildă, maniera lui Toscanini celei a lui Furtwängler ori aceasta din urmă aceleia a lui Karajan. Să extindem însă aria comentariilor prin date comparative și la alți mari dirijori ai timpului nostru, nume binecunoscute în centrele muzicale ale lumii, dirijori care, tocmai prin diversitatea modalităților au trezit interesul și admirația publicului, ilustrînd bogăția și înflorirea vieții muzicale mondiale din secolul XX.

Stokowsky, unul dintre clasicii primelor mari înregistrări pe discuri de circulație mondială, cum sînt: „Seherezada" de Korsakov, și Simfonia de Franck, a fost dirijorul cu cea mai mare publicitate altădată prin plăci de gramofon, transmisii radiofonice, pagini de ziare, filme. De exemplu peliculele: „Marea emisiune din 1937" cu muzică de Bach prezentată spectaculos, *„Fantasia"*, folosind ritmuri ale baletului *„Le sacre du printemps"*, *Pastorala* de Beethoven, *Toccata și Fuga* în re minor de Bach, apoi „100 de băieți și o fată", „ilustrat" cu muzică de Mozart, Liszt, Ceaicovski, în care, alături de Deanna Durbin, dirijorul a avut nu numai un rol „jucat" ci și unul vorbit. El devenise și un colaborator apropiat al lui Disney. Dacă Bülow ar fi apucat zilele lui Stokowsky, ar fi făcut la fel. Stokowsky nu s-a sfiit să fie „excentric", „egocentrist", nu s-a ferit de romantismul fulminant al lui Nikisch de teama judecății aspre a unor esteți sobri; a riscat să fie considerat în același timp un geniu și un impostor. A făcut performanță din dirijatul fără partitură și apoi fără baghetă. A trecut la proiectarea pe pereți a umbrelor mefistofelice sau de madonă ale mînilor sale; a recurs la audiția colorată [5], a folosit în orchestră instrumente anume construite pentru efecte sonore vaporoase, ori de masivitate și susținere. Între „farfuriile zburătoare", discurile standard cu „Tristan și Isol-

[4] Întîlnire cu Sergiu Celibidache. Alfred Hoffmann, *Contemporanul* 18. IV. 1965.

[5] În legătură cu acest interesant subiect amintim articolul semnat C. I. Botez, în „Contemporanul" din 23.VI. 1967. Pe vremuri „Muzică și Poezie", revista filarmonicii din București a publicat și ea un articol pe aceeași temă

da" în execuţia Orchestrei din Philadelphia şi înregistrările relativ recente „Victor" — ale aceleeaşi opere, cu Orchestra americană de tineret, fundată şi dusă la strălucire tot de Stokowsky, este o distanţă la fel de lungă ca între înregistrările tinereşti de acum cîteva zeci de ani ale Rapsodiei I de Enescu, făcute în America şi cea realizată la Bucureşti, în tinereţea vîrstei de 85 de ani, la începutul anului 1967, cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române. Cu toată evoluţia şi înălţarea lui, în acest interval de timp, Stokowsky a rămas Stokowsky şi nu a devenit o umbră a propriei lui fiinţe artistice, o ruină a unei civilizaţii. Fiindcă a fost şi a rămas întotdeauna un artist cu o personalitate pregnantă, Stokowsky a rezistat pe vremuri fulminantei concurenţe a lui Toscanini (la care marele pedagog al orchestrei, Mengelberg, sensibilitate romantică fluctuentă, maestru al poemelor simfonice straussiene, a trebuit să cedeze — ca să nu mai vorbim de atîţia alţii, de calibru mai mic). Urmărindu-l la repetiţii şi în concert, am putut constata nemijlocit că trucurile profesionale ale lui Stokowsky dispăruseră dar prezenţa scenică a marelui actor a rămas, stimulată fiind de luminile rampei, de primirea şi ovaţiile publicului. Efectele spectaculoase au dispărut dar culminaţiile dramatice au rămas şi orchestra „sună" à la Stokowsky şi nu altfel, fie că e vorba de „Petruşka" lui Stravinsky, fie că e vorba de celebra versiune orchestrală a *Toccatei şi Fugii* de Bach.

Cît de departe este acest Bach de sobrietatea proprie altui dirijor contemporan, Fritz Busch, descendent al tradiţiei „pure" a muzicii germane, artist pentru calităţile căruia cel mai bine pledează faptul că Toscanini l-a propus (1936) drept succesor al său la Filarmonica din New-York ! Asemenea fratelui său, violonistul Adolf Busch, din disciplina artistică „germană" a căruia, la recomandarea „bătrînului" Enescu, violonistul şi mai tîrziu dirijorul Yehudi Menuhin, elevul său, trebuia să se înfrupte complementar, Fritz Busch nu impresiona uimitor, nu epata. În Germania, la Jena, el „gustase triumful" într-un festival Reger. Dar aşa ceva în Belgia [6], de exemplu, ori în S.U.A. „nu prindea". Fritz Busch, iar în vremea din urmă Otto Klemperer (care a realizat, printre altele, înregistrarea magistrală a ciclului integral al Suitelor de Bach, cu Philharmonia din Londra) au rămas autorităţi în materie de „autentic" de stil, după cum a vrut să fie doctorul Albert Schweizer ca organist şi poet-muzicolog. Între aceste valorificări contemporane nouă din punct de vedere cronologic şi cele contemporane nouă prin abundenta aplicare a tehnicii orchestrale unor lucrări lapidare ale cantorului, din partea lui Stokowsky, Respighi şi alţii, este o mare deosebire. Iar cînd Stokowsky apărea şi la pupitru şi pe ecran, ascultătorul uita de Bach, uita că e ascultător şi devenea spectator privind imaginea, umbrele, culorile, tăietura elegantă a fracului dirijorului vrăjitor. Faţă de toate acestea un muzician „pînă-n vîrful unghiilor", cu o cultură profesională profesorală, adînc ancorat în tradiţie, cu un gust riguros, impecabil din punctul de vedere al esteticii academice, era aplaudat „politicos", repurta „succese de stimă" ; publicului american venit la concert după ce-şi încheia afacerile comerciale ale zilei, dirijorul îi apărea nu ca un artist ci ca un... şef de raion într-un magazin" [7]. Nu... standardului dirijoral neobişnuit de ridicat în S.U.A. — ceea ce ştia foarte bine, desigur, Toscanini cînd îl preţuia pe Busch, se datora felul cum era privit dirijorul german ; mai degrabă apetitului unui anumit public, carenţelor unui auditoriu capricios şi desfătat într-un anumit fel de industria spectacolului. Pentru temeinica lui educaţie muzicală mai trebuiau multe de făcut !

...Scurt de statură, îndesat, mai curînd avînd aspectul unui „maître d'hotel" [8] decît al unui artist, nici Pierre Monteux nu a cucerit lauri în America iar în patria lui l-au lansat mai puţin calităţile artistice şi mai mult scandalul declanşat de prima prezentare, sub bagheta sa, a baletului „Le sacre du printemps". (Se povesteşte că Saint-Saëns şi criticul André Capu strigau că lucrarea este o falsificare a muzicii ; cu aceeaşi violenţă Ravel, Florent Schmidt şi Debussy o proclamau o creaţie a unui adevărat geniu ; în acelaşi timp un ambasador rîdea zgomotos, o doamnă pălmuia un bărbat care fluierase, iar Monteux arunca priviri disperate în spre Diaghilev... care-i făcea semne să continue). Din scandal, din polemică pornind, unii devin dirijori reputaţi (un ultim exemplu ar fi Pierre Boulez, care a condus *Parsifal* în centrul tradiţiilor wagneriene) ; alţii sînt împiedicaţi să-şi afirme calităţile adînci care răzbat mai greu, au nevoie de mai multe anotimpuri prielnice, de un alt teren ori de o altă climă.

Scandalul nu-i suficient însă pentru dirijor după cum o gazetă o dată lansată printr-o „lovitură de presă" nu poate menţine interesul public captat numai prin aceasta. Dar spectacolul a avut loc şi a trezit curiozitatea publică. Unii ştiu mai bine s-o trezească, s-o biciuie necontenit, reînviind-o, cucerindu-şi deci mereu dreptul de a face artă, poate manifestîndu-şi paralel datoria firească de a cultiva ascultătorul. Stokowsky a ajuns în cele din urmă să scrie un volum cu peste 200 de pagini de educaţie muzicală [9].

Elegant ca vestmîntare, elocvent pînă a fi tumultuos la pupitru, impresionant pentru cei mulţi, dar licenţios din punctul de vedere al specialiştilor, ca şi Stokowsky uneori, Kussevitzky [10] a pornit-o invers, cu „educaţia de mase" —

---

[6] Cronica timpului se arătase rezervată, mai mult sau mai puţin elegant, atît faţă de muzica artizanului modern al polifoniei lui Bach, adică Reger, pe care o găsea contradictorie, pur ştiinţifică sau celebrală, cît şi în faţa dirijorului Reger : „Aşezat la pupitru, abia catadicseşte să mişte bagheta, cu puţinătatea suficientă de a nu interveni fantezia de a o depune, pur şi simplu, lăsînd instrumentiştii în voie". (Revue musicale SIM nr. 12/1913 pag. 60). Pianista şi erudita profesoară Constanţa Erbiceanu, care şi-a desăvîrşit studiile cu Reinecke la Leipzig şi Moszkowsky în capitala Franţei, pasionată admiratoare şi propagatoare a creaţiei lui Reger, cunoscînd îndeaproape viaţa muzicală a Meiningenului, unde activa Reger, a găsit în micul oraş turingian ceea ce nu-i putuse oferi Parisul, adică „Înţelegerea adevărată şi adîncă a artei, arta ca scop final" (Vezi relatările lui Th. Bălan în „Studii de muzicologie, vol. II, Bucureşti 1966, pag. 148)

[7, 8] David Ewen : „Dictators of the Baton".

[9] În 1963, Iz-dvo Sovetski kompozitor, publica, într-un tiraj de 10.000 de ex., cartea lui Stokowsky intitulată „Muzica pentru toţi".

[10] Interpretarea arbitrară libertină (fără să devină însă obscenă) a Simfoniei în sol minor, nr. 40 de Mozart, cu capricioase accelerări în punţi şi frazele concluzive, încetiniri pentru tema secundă din partea I şi impecabila înregistrare a Simfoniei IV de Mendelssohn (cu excepţional de tehnica orchestră din Boston) marchează mai puţin două modalităţi kussevitzkyene şi mai mult o fază de început ori devenire şi alta de ajungere, de desăvîrşire şi stabilizare a concepţiilor mature, definitive, ale dirijorului.

cum ar spune un condeier de gazetă. Se spune că atunci cînd i-a venit timpul, Kussevitzky, care era stăpînit de gîndul de a lăsa contrabasul şi a deveni dirijor, s-a însurat cu o... orchestră simfonică, fiindcă a primit-o atunci ca zestre. În ori ce caz se ştie, şi Debussy o atesta, că în fruntea unei formaţii de 75 de oameni conduşi şi instruiţi de el, a întreprins cel mai original turneu, timp de 4 luni cu un vapor pe Volga, dînd concerte gratuite pentru oamenii din localităţile itinerariului său, de cele mai deseori în faţa unor ţărani uimiţi care nu mai auziseră nici o dată aşa ceva. Aceştia trebuiau, într-adevăr, impresionaţi prin toate mijloacele. N-ar fi fost nepotrivit dacă s-ar măsura cu criteriile cele mai „exigent" artistice, această acţiune ?

Alegerea formulei de comentariu din partea rafinatului om de gust Debussy, care a ştiut să salute iniţiativa lui Kussewitzky, nu reprezintă numai o elegantă relatare anecdotică ; ea extinde unghiul de observare şi „interpretare" a semnificaţiilor estetice ale unui fapt din viaţa şi activitatea unui dirijor-popularizator al muzicii în medii sociale şi regiuni geografice despre care un Wagner sau un Furtwängler nu puteau crede niciodată că ar merita să fie frecventate.

Pe alt meridian, un alt tînăr întreprindea o aventură oarecum asemănătoare cheltuind averea tatălui său fabricant al unor pilule numite „Beecham", pentru a deveni marele dirijor englez Thomas Beecham. Conducea cu o gestică neclară pornită mereu... „în toate direcţiile", în timp ce trupul „îi dansa" într-un fel... spectaculos. Spre deosebire de spectaculosul Stokowsky, pentru care Haydn rămăsese un domeniu incomod, impropriu, Beecham a devenit un maestru al tălmăcirii tezaurului clasic, ceea ce probează cu prisosinţă, de exemplu, înregistrarea „Simfoniei cu tremolo de timpan".

> „Se exprima speranţa că tînărul secol al XX-lea avea să dezvolte o stare de spirit mai elevată, de o intelectualitate mai luminoasă. Apoi discuţia începu să lîncezească, să se fărîmiţeze în speculaţiuni pe seama eventualelor simptome în acest sens".
>
> (Thomas Mann : Doctor Faustus, XL)

Interpretarea dirijorală — formă modernă de manifestare artistică, ale cărei funcţiuni se definesc pe parcursul procesului transpunerilor semnelor partiturilor în fluidul realităţilor sonore devenite sistem specific de metafore, inexprimabile în alt chip, evidenţiind o pluralitate de sensuri şi tensiuni emoţionale — înscria către sfîrşitul veacului 19 saltul calitativ în dezvoltare, îşi găsea nu numai configurarea ca fenomen ce-şi impunea prezenţa şi eficienţa absolut necesare în exerciţiul social al culturii sunetelor, nu numai studierea teoretico-profesională, dar şi cercetarea filozofico-estetică implicită ori explicită.

Wagner, care şi-a construit atît în calitate de făuritor al genului său nou şi sincretic, cît şi ca autor al unei tot atît de întinse opere de proză literară — de la articolul şi eseul mai mult sau mai puţin cotidian şi practic pînă la studiul vast de doctrină — ne-a lăsat prin „Über das Dirigieren" un fel de Ars poetica-pamflet... dacă se poate spune aşa. Artistul-gînditor s-a aruncat în focul disputelor de baricadă ca un luptător activ, a demascat, a condamnat vehement, pe tărîm politic s-a văzut în pericolul fatal şi s-a exilat. Nu a fost un cetăţean obişnuit al artei, al statului şi nici al epocii sale. A trăit în veacul lui dar a lucrat pentru viitor.

Toate furtunile se iscă şi se potolesc în timp ; dar timpul omului este măsurat ; e măsurat cronologic şi ca virtuţi energetice. Căutînd să prelungească aceste virtuţi, de care era orgolios conştient, să le permanentizeze, autorul *Tetralogiei* s-a înălţat către amurgul vieţii sale în olimpul misiunii de creator-integral de spectacol, în templul pe care l-a visat, l-a durat şi l-a văzut la Bayreuth, Mecca noii religii a artei sunetelor. A devenit acolo nu compozitorul, nu dirijorul, nu regizorul care era sau putea fi el în întreita sau multipla fiinţă artistică ; a domnit acolo spiritul covîrşitor al muzicianului multilateral, al dirijorului *muzicii* — nu numai al operei sau concertului.

Din topire şi amestec de exaltare şi extaz, întîlnind la poli închipuirea cu realitatea, înălţarea cu prăbuşirea, bezna cu strălucirea, curmarea vieţii cu permanenţa de dincolo de existenţa pămîntească, Wagner născuse drama muzicală.

Ritualul elevat îndepărtase actul comun, patima dezlănţuită şi meditaţia calmă se transfiguraseră în opera de artă atotcuprinzătoare, iar lira se proiecta pe firmamentul istoriei. Pe orbită spiritul muzicianului mereu atras de filozofie s-a întîlnit cu filozoful mereu atras de muzică. Wagner şi Nietzsche s-au văzut în aceeaşi comuniune de idei şi sentimente.

În această comuniune şi-a găsit sursa scrierea *Naşterea tragediei din spiritul muzicii* („Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"), dată la iveală în 1872 de către filozof.

Lucrarea ne oferă prilejul unor consideraţiuni şi analogii ce ne lărgesc cîmpul cuprinderii şi înţelesului muzicii în general, şi, în cazul nostru, al interpretării dirijorale în special. După Nietzsche arta sunetelor nu trebuie luată numai ca o expresie a sentimentelor — de pildă a celor de dragoste, teamă, speranţă — ce trezesc pur şi simplu stări afective. Muzica îşi face din sentiment un simbol, ea este o alegorie iar cine se limitează la sentiment rămîne în pridvorul sanctuarului ei.

În „Naşterea tragediei", apărută în aşa numita perioadă wagneriană din gîndirea nietzscheană, se formulează cele două atitudini — noţiuni rămase „clasice" : apolinicul şi dionisiacul. Recurgînd la analogii ce-şi află izvorul în mitologia elină, Nietzsche distinge [11] „un enorm contrast, atît în originea cît şi în scopuri, între arta sculptorului, cea apolinică şi între arta lipsită de formă a muzicii, arta lui Dyonisos". Amîndouă aceste instincte atît de diferite merg alături, de cele mai multe ori în vădit conflict şi stimulîndu-se reciproc la creaţii noi, din ce în ce mai puternice, pentru a perpetua în ele lupta acelui contrast, peste care cuvîntul „artă", comun amîndurora, formează doar o aparentă punte de legătură"...

Apolinicul şi dionisiacul există şi coexistă în raporturi complicate de condiţionare dialectică, se definesc ca spirite dominante sau subsidiare, se succed, se înlocuiesc în structuri întinse sau în componente, impun determinări temporare, ori stimulează şi cristalizează atitudini consecvente, în creaţii din diferite genuri, aparţinînd la diferite personalităţi, variate ca tipuri temperamentale, în funcţie de o serie de determinante, de mediu geografic, cultură, tradiţii etc.

---

[11] Citatele sînt date în traducerea lui Tudor Vianu.

Din motive de fapt necunoscute, dar pe care cercurile febrile din anturajul autorului operei „Tristan și Isolda" s-au grăbit să le lege de viitoarea alienare a lui Nietzsche, filozoful a renunțat la idealul său wagnerian și teutonic, trecînd la o admirație, diametral opusă, pentru muzica sudică, meridională, al cărei prototip l-a găsit, nici mai mult nici mai puțin, decît în opera mediteraneană, „Carmen" de Bizet.

Faza care a depășit wagnerismul, adică faza a doua a evoluției gîndirii nietzscheene, faza reconsiderărilor și a dobîndirii „spiritului liber", slobozit de „orice prejudecată", ne-a dat printre „Aforisme" și unul intitulat „Prietenia stelară" din „La gaya scienza" — Știința veselă — în care filozoful se referă la semnificația și finalitatea „cosmică" a relațiilor sale cu ilustrul creator de muzică : „Eram prieteni și am devenit străini"...

„Există desigur, o orbită invizibilă sau un drum al stelelor, în care drumurile și scopurile noastre atît de diferite să poată fi cuprinse : să ne ridicăm pînă la acest gînd. Dar viața noastră este prea scurtă, puterea privirii noastre prea mică, pentru ca să putem fi mai mult decît prieteni în sensul acelei posibilități sublime. Astfel, vrem *să credem* în prietenia noastră stelară, chiar dacă pe pămînt ar trebui să fim dușmani".

Prelungire a celei schopenhauriene, estetica nietzscheană nu reprezintă în sine un „sistem" ; autorul lui „Așa grăit-a Zarathustra" a preferat spontaneitatea confesiunii „lirice" în locul constituirii în schemă, îmbinînd filozofia cu poezia într-un stil plin de virtuți literare. Poate de aceea noțiunile de apolinic și dionisiac au devenit atît de cunoscute și aplicate, pînă la limitele vulgarizărilor deformatoare ce identifică uneori simplist prima categorie cu morga austeră iar pe cea de a doua cu veselia și afectivismul debordante [12].

Noi le-am amintit nu ca un „divertisment filozofic" ci pentru a marca coordonatele unor referiri aplicate și aplicabile la arta dirijorală ; coordonate definite de un contemporan al autorului primului „Über das Dirigieren".

În abordarea repertoriului, genurilor și formelor, în tempii adoptați (deci și în durata comparativă a interpretărilor), în ritmică și frazare, în tehnica de execuție, sensuri de arcuș, maniere de atac, în complexul de elemente definit prin expresia, destul de vagă, de stil, în gestul dirijoral exterior, în toate și în totul, putem surprinde spiritul apolinic sau spiritul dionisiac, coexistarea, juxtapunerea și divergența lor. Preponderența, frecvența unuia sau altuia la un artist sau altul pot intra uneori ca determinanți majori în caracterizarea lui.

Primul virtuoz al baghetei, Hans von Bülow, care descindea din ideile lui Wagner și al cărui stil dirijoral, pătruns de hipertrofia subiectivismului făcea din materia muzicală obiectivă, din text, un pretext pentru reliefarea sensibilității sale capricioase și senzaționale, ilustrată printr-un arbitrar pus în formula „Tempo-Rubato-Dirigieren" a cîștigat repede admiratori și imitatori.

O reacție la modul „dionisiac" de a face muzică, extravagant, spectaculos, dezlănțuit, se impunea. În al său studiu „Über das Dirigieren", intitulat la fel cu cel al lui Wagner, Weingartner a supus unei critici solid argumentate interpretările exacerbate, critică imbibată de spiritul condescendenței față de text și autor. Weingartner se ridica la o înțelegere superioară a fenomenului muzical, nelăsîndu-se subjugat de efect în dauna ordinei dominatoare, se ridica pe treptele apolinicului [13] dominator, stăpînitor al ordinii sonore din realizarea căreia expresia decurge în mod firesc fără să fie nevoie de intervenții ostentative, de adausuri, de „trăiri subiective". Interpretul nu trebuie să se lase furat de vîrtejul pasiunilor. Iscîndu-le, dezlănțuind furtunile, se cuvine ca el să rămînă un mijlocitor lucid între autor și auditor, transmițător de energie. Această energie nu trebuie să-și modifice natura contrazicînd specificul artistic, sistemul ficțiunilor social-istoric configurate pe planul reprezentărilor sonore devenite artă cu funcții superioare.

Una este, de pildă menuetul de dansat și alta reproducerea caracterelor lui în afara funcției primare, ca parte a treia a simfoniei clasice. Una este cîntecul popular ca atare, înglobat de Ceaicovski în finalul Simfoniei a IV-a și alta este să-l înțelegi ca o materie folclorică a unei lucrări aparținînd unui gen muzical cult. Luîndu-și ca pavăză citatul, de-atîtea ori reamintit de programele explicative de sală, după care... dacă nu găsești în tine bucuria mergi în popor să vezi cum știe el să se bucure de viață... „dionisiacul", „sărac cu duhul" va înșira variațiunile temei ca o fantezie cîntată în piața publică.

Dimpotrivă, dirijorul „apolinic" va construi scena, păstrînd distanțarea și măsurile ca un pictor ce nu-și amestecă chipul în tabloul pe care-l făurește ; lucrîndu-l, el se îndepărtează din cînd în cînd spre a observa ordinea aparent întîmplătoare a chermezei, ritmul și culoarea elementelor, pitorescul lor, revenind apoi la amănuntul constitutiv. Ba mai mult, neîmbătat de narcotic, artistul apolinian va prezenta scena fără să dispară... „într-o completă uitare de sine" fiindcă el... „stăpînește și frumoasa strălucire a lumii interioare a fanteziei". (De pildă interpretările lui Markevich. Și oare critica lui Weingartner ca tîlmăcitor al muzicii lui Ceaikovski nu ignora acest punct de vedere ?). În fond, o atare lume interioară este exprimată simfonic de compozitor. Cel înclinat spre înțelegerea mai adîncă a fenomenului artistic își va da seama că Ceaicovski recurge la un final convențional, spre deosebire de consecvența și solida logică interioară ce se manifestă în simfonia următoare, a V-a. Din această perspectivă cele două lucrări capătă o legătură iar în această legătură finalul Simfoniei IV nu mai poate degenera într-o piesă oarecum disparată, evazivă, ci capătă semnificația, eventual, a unui episod de realitate comună privit într-o trecere de sensibilitate atinsă de morbul faustian, într-o peregrinare înlănțuită, reținută încă într-o problematică dureroasă.

Nu e vorba deci, pur și simplu, de două atitudini temperamentale, de „sensibilitate" ci de o atitudine ilustrînd suficiență prin înțelegere aparentă și o alta vădind o superioară cultură artistică și nu numai artistică. (Una este interpretarea Simfoniei IV de Ceaicovski, de către, să

---

[12] Chiar modul mai puțin elevat, în care apolinicul este opus dionisiacului înțeles ca „lege a firii" nu strică fiindcă, s-o spunem după Thomas Mann (Doctor Faustus, VIII) ....„în muzică e cuprinsă atîta căldură, căldura de grajd, căldura bovină aș zice, încît poate că are nevoie de tot felul de legi refrigerente — și dealtfel le-a și căutat, întotdeauna, ea însăși". Nu spusese și Diderot ? : „Sîngelui rece îi este dat să potolească delirul entuziasmului" („Paradox asupra actorului").

[13] Această interpretare a atitudinii ilustrului dirijor a fost sesizată pentru prima oară, se pare, de Otto Maag, în studiul său intitulat „Festschrift für Dr. Felix Weingartner".

zicem, dionisiacul Ivanov şi alta de către, să zicem, apolinicul Mravinski. După cum una este *Valsul trist* de Sibelius într-o interpretare „realist-pedestră" (ca cea a lui Golovanov), alternînd „jalea" cu „jocul" ameţit şi alta este poemul delicat învăluit în ceaţa nordului a dansului transfigurat poetic şi de către un Strauss Richard [14], Ravel, Enescu (în Octet), Prokofiev şi alţi mari compozitori.

Am stabilit şi definit atitudini extreme. Dar, am mai spus-o, apolinicul şi dionisiacul coexistă funciar în creaţia şi interpretarea muzicală, există nu neapărat ca sfere exterioare şi contrare.

Să întreprindem acum o cercetare asupra repertoriului lui Arturo Toscanini, examinînd discografia R.C.A., discografie ce cuprinde peste 70 de numere de catalog, însumînd cu mult peste 100 de titluri de lucrări şi fragmente [15].

„Toscanini Omnibus" (ilustrat printr-o suită din „Carmen", prin uvertura la „Don Pasquale" de Donizetti, prin „Poet şi ţăran" de Suppé, prin „Kamarinskaia" lui Glinka, prin „Scherzo-ul Reginei Mab" din „Romeo şi Julietta" şi „Marşul lui Rakoczy" din „Damnaţiunea lui Faust") „Toscanini cîntă favoriţii dumneavoastră" (Uvertura „Egmont de Beethoven, Dansuri ungare de Brahms, Carnavalul roman de Berlioz. Dansul orelor de Ponchielli etc.) sau discul cu „Uverturi de Rossini", evidenţiază, toate, o fire artistică exuberantă, democrată şi populară, care impresionează prin spontanietatea cuceritoare a elanului.

Cînd ascultăm Simfonia VII de Beethoven sub bagheta lui Toscanini, avem într-adevăr imaginea unei apoteoze a dansului. Aceasta spre netă deosebire, de pildă, de versiunea germanului Eugen Jochum care în trioul scherzoului Simfoniei urcă parcă stînci de catedrală, în cîntecul unui coral aspru. Pe de o parte, aşadar, meridionalul, pe de altă parte sobrul nordic, conferind parcă sonorului sensurile unui monument arhitectonic durat şi contemplat în acelaşi timp cu austeritate.

Cele relatate nu sînt suficiente pentru a lăsa bănuiala că latinului Toscanini i-ar fi rămas străine zonele unei culturi cu alt specific, alcătuite mai cu seamă pe raţional, pe principiile unei elaborări specifice care s-a străduit de timpuriu să scoată muzica din situaţia de accesoriu de agrement şi s-o ridice la semnificaţii eticofilozofice. Ilustrul verdian Toscanini este şi un interpret strălucit al dramelor wagneriene ; a apărut şi s-a afirmat la Bayreuth în 1930, înainte cu un an de celălalt „supra-dirijor" contemporan, Furtwängler. Elev al wagnerianului Mottl, succesor al tumultosului Nikisch la Gewandhaus din Leipzig şi la Filarmonica din Berlin, Furtwängler s-a remarcat (amintind reacţia Weingartner-Bülow) printr-o manieră personală în care vitalitatea artistică nu e sinonimă cu impulsivitatea, virtuozitatea nu poate fi acuzată de excentrism. Controlul şi echilibrul suveran, dar mai ales acea plutire în neantul muzicii, l-au impus ca pe un muzician-gînditor detaşat de materia concretă de dragul semnificaţiilor, al sensurilor. Reuşea să suscite interesul oamenilor fără să-i bruscheze, să se pună în conflict cu ei (cum i se întîmpla deseori lui Toscanini),îi fascina prin „trăirea" lui situată deasupra troposferei. A fost cazul, la Viena, cu o repetiţie cu „Tristan şi Isolda" să se prelungească cu cîteva ore fără ca cineva să-i atragă atenţia lui Furtwängler că abuza de ansamblu. Ba chiar fusese rugat să continue : curmarea unei concentrări creatoare care se formase pe parcurs, atingînd culmi de memorabilă artă, ar fi însemnat un sacrilegiu. (Nu ştiu dacă temutul Toscanini a avut parte vreodată de aşa ceva. Ştiu însă că revista „Saturday Rewiew" din 29 aprilie 1967 a publicat în privinţa relaţiilor lui Toscanini cu orchestranţii următoarele : „În 1938, Longmans, Green şi Co. au editat „Orchestra vorbeşte" de Bernard Shore, concert-maestru în acel timp la Orchestra simfonică B.B.C. În ea d-l Shore discută, din punctul de vedere al membrului orchestrei, calităţile diferiţilor dirijori sub care a cîntat, printre care Toscanini, Beecham, Casals, Koussewitzky, Mengelberg şi alţii. În cele 21 de pagini dedicate lui Toscanini el declară că Maestrul era singurul dirijor pe care *toţi* membrii orchestrei îl considerau mare şi apoi explică de ce. Cred că aceasta a fost prima carte care a analizat activitatea dirijorilor celebri văzuţi „dinlăuntru").

„Furtwängler omnibus" pare un non sens. Dar înseamnă oare că marele dirijor german a fost, ca aristocrat al spiritului, adversar al ideii de accesibilitate, manifestînd dispreţ intelectualist pentru auditoriul de rînd ? Necum ! Consideraţiunile lui în legătură cu rîvnita „comuniune afectivă" a artistului cu publicul, exprimă o atitudine semnificativă făţişă, fără echivoc.

Ascultînd Brandemburgicul nr. 3 de Bach în interpretarea sa cu o orchestră de coarde mare, care nu face abstracţie de coloristica şi dinamica familiară auditoriului contemporan, esteticianul tradiţionalist o va găsi poate „impură" după cum „ortodoxismul" unui Fritz Busch, foarte apreciat de unii tocmai pentru ştiinţa şi fidelitatea lui stilistică, va fi considerat de alţii.. corect dar greoi (ca şi Klemperer în suitele orchestrale ale aceluiaşi compozitor). Pe de altă parte, între redarea cristalină a vestitei „Eine kleine Nachtmusik" cu Furtwängler şi interpretarea aceleiaşi lucrări de către Bruno Walter, care liricizează — cel puţin partea lentă, după cum hedonizează cel puţin finalul (unde dirijorul, cuprins de iureş, bate involuntar la un moment dat în podium, ca trambulină pentru auftaktul temei — urmăriţi cu atenţie discul !), ascultătorul e pus în faţa a două maniere diferite. Preferinţa se arată cu atît mai dificilă cu cît avem de-a face cu realizări fără cusururi tehnice de execuţie.

Furtwängler nu sentimentalizează ca Bruno Walter şi nici nu dramatizează explosiv ca Toscanini. Cîntînd Messa da Requiem a compatriotului său Verdi, dirijorul italian uită că se găseşte în postura de mare preot în faţa unui altar de muzică şi în „Dies irae" irumpe un strigăt dantesc ce se amestecă în tumultul orchestrei. Oare cînd oficiază singur într-o suită de Bach, cu pian într-o sonată de Beethoven sau şi cu vioară într-un trio de Brahms, — purtînd, cum ar spune un Octavian Goga : ...„ferecate durerile noastre în vaierul strunelor sale", ori un Eminescu : „Atinge-ncet arama cu zimţi-aripei sale, De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale", — latinului Casals nu i se întîmplă de atîtea ori să nu poată stăpîni emoţia sa ce se transmite uneori şi prin sunete inconştient emise

---

[14] După Richard Petzoldt, autorul operei „Cavalerul rozelor" „face concurenţă prin valsurile sale omonimului său Johann Strauss". Este tot atît de... adevărat sau neadevărat după cum Richard Strauss face concurenţă prin operele sale omonimului său Richard Wagner.

[15] Walter, fiul lui Toscanini a publicat în S.U.A. o listă completă a înregistrărilor pe discuri făcute între anii 1920—1954 de ilustrul său părinte. Inventarul numără 263 de titluri.

de coardele vocale, „sunetele biologice" în care Darwin găsește izvoarele muzicii ? (Casals și-a cerut în repetate rînduri scuze, pe gravuri ilustre, pentru aceste aderențe). De la „Dies irae" și pînă la Marșul funebru din „Amurgul zeilor" de Wagner nu este o cale prea lungă, pentru un spirit dirijoral ce tindea spre o sinteză Verdi-Wagner ; dar distanța de la zguduitorul fragment al dramei muzicale pînă la luminoasa și proaspăta piesă simfonică „Idila Siegfried" nu poate fi parcursă decît de un interpret în care păcatul și virtutea, demonicul și angelicul își dispută întîietatea pe culmile deplinelor posibilități de realizare artistică, proprii muzicienilor-zei.

Un asemenea vast ambitus lasă să se întrevadă și marele nostru Enescu în postura de șef de orchestră. Cronica timpului a sesizat plastic o împrejurare semnificativă : „Făcînd abstracție de valoarea sa dirijorală, unică, de modul prudent și abil al vizitelor sale lirice în firidele nemuritorilor poeți ai sunetului, cărora le păstrează intact și cu piozitate atmosfera de sentiment, George Enescu într-un același concert, la 18 octombrie, s-a proiectat, dacă aș putea spune, într-o antiteză de temperament, prin intermediul lui Bach și Wagner"... „Un cîntăreț pasionat, mistuit de licoarea iubirii pune stăpînire pe ascetul pur cu grimasă amară. Tannhäuser ia locul pelerinului"... Și George Enescu olimpicul, îndepărtat de dorinți și vrăji erotice, creează acest miracol. Își schimbă sufletul ca un magician, din chilie de monach, peșteră cu orgii".

„Întîiul gest al maestrului seamănă cu al Creațiunii. Lovitura baghetei e aruncată parcă în spațiu. Apar universuri, Enescu le ridică într-o mînă, le amestecă, le frămîntă, le modelează. E zeu. E peste toate și peste timpuri. Pînă și profilul lui se ilumineză de soarele mitologic" [16].

„Muzica e ambiguitate ridicată la rangul de sistem" [17] ar spune Adrian Leverkühn, cel pornit pe panta periculoasă a negării, a însingurării și a înstrăinării.

Apolinicul și dionisiacul constituie o ambiguitate de legendă mitologică devenită analogie estetică. Ea nu se lasă sterilizată de elementele vitale fundamentale care au generat-o, nu se lasă prinsă-n raționamentul rece căci „plăcuta necesitate de trăire a visului" și narcoza cîntecului prin care „omul se manifestă ca membru al unei comunități superioare", cum scria Nietzsche, fac deopotrivă parte din natura umană superior-artistică sau de rînd. Pentru a fi mai bine definiți, termenii susnumitei ambiguități complementare sînt plasați de filozof în leagănul milenar al culturii europene și la extremele caracterelor lor.

Invocîndu-i, să nu schematizăm natura umană atît de bogată în esențele și resursele ei nebănuite, să nu opunem artificios sensibilitățile și atitudinile față de muzică nici acelea ale admiratorilor ei și nici acelea ale celor ce-și fac o profesie din exercitarea diferitelor aspecte ale artei sunetelor. În cazul dirijorilor, ar fi cu atît mai neindicat cu cît și așa, ei nu prea duc lipsă de dispute, atît cei ce pot fi etichetați, „apolinici" cît și cei „dionisiaci", în... prietenia lor terestră sau... cosmică.

---

[16] Virgil Gheorghiu în „Muzică și poezie", nr. 1/1936, p. 25, 26.

[17] Thomas Mann : Doctor Faustus, VII.

Unele probleme de educaţie estetică muzicală în perioada contemporană

de Alexandru Trifu

Cultura epocii contemporane, sinteză a valorilor materiale şi spirituale create de om de-alungul întregii sale istorii şi în perioada actuală se defineşte prin substanţiale schimbări în tehnică, ştiinţă, morală, artă, sport, prin surprinzătoare relaţii între aceste discipline.

Posibilitatea receptării tuturor acestor valori constituie una din laturile finalităţii esenţiale a procesului formării generale a tinerei generaţii, a personalităţii fiecărui om.

Această străduinţă societatea o împarte cu una din instituţiile sale specializate, **şcoala.**

În momentul de faţă un avans deosebit îl au în viaţa socială şi în orientarea şcolii tehnica şi ştiinţa, ca pîrghii principale ale producţiei economice, de care depinde buna stare a oamenilor, cărora le urmează sportul, atît de necesar întăririi fizice a organismului solicitat intens de eforturile multiple ale pregătirii profesionale, ale producţiei, ale apărării.

De aceea, este şi firesc ca o organizare optimă a învăţămîntului de cultură generală şi de cultură profesională şi tehnică să acorde atenţia cuvenită acestor discipline.

Nu am putea spune însă că în epoca contemporană s-au elaborat şi aplicat măsuri corespunzătoare din punct de vedere moral şi estetic care să apropie caracterul şi gustul estetic de performanţele tehnice şi ştiinţifice.

Ceea ce s-a întîmplat în ultimii douzeci de ani pe tărîm estetic — asupra acestui aspect ne oprim în consideraţiile de faţă — este urmarea unui proces mai vechi pe care trebuie să-l aibe în vedere orice iniţiativă mai importantă de îmbunătăţire a învăţămîntului muzical.

La sfîrşitul veacului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea s-au resimţit foarte puternic efectele negative asupra formării oamenilor apărute prin exagerarea în activitatea şi în educaţia lor a maşinismului şi a intelectualismului care au constat în grave turburări de ordin nervos, în epuizarea fizică, în sărăcirea sufletului omenesc de sensibilitate, fantezie, sentiment. Ele au influenţat însăşi producţia materială. De altfel criza economică ce a urmat după primul război mondial a fost determinată, aparent paradoxal, şi de hipertrofia tehnicei şi ştiinţei acestea uitînd că succesele reale şi durabile nu sînt produsul robotului ci opera omului armonios dezvoltat.

Marile epoci de cultură din istoria omenirii dau verificarea obiectivă a acestei legi a progresului.

Din necesitatea înlăturării acestui decalaj de dezvoltare s-a născut ceea ce s-a numit „renaşterea educaţiei estetice". Ea s-a desfăşurat în Europa, America, Asia şi a fost cu mult prestigiu afirmată de esteticieni ca Konrad Lange, Johannes Volkelt, Karl Fischer, John Ruskin, de scriitori ca Corrado Ricci, Colozza, de gînditori ca Rabindranath Tagore, Mahatma Gandhi, de pedagogi ca Jaques Dalcroze (gimnastica ritmică), Carpil (educaţia gustului estetic prin flori şi muzică), Maria Montessori (educaţia estetică în cadrul jocului, condiţie a dezvoltării armonioase), D. G. Kiriac, George Breazul, Constantin Brăiloiu (adepţi în educaţia muzicală ai concepţiei şcolii naţionale în compoziţie, dominantă la sfîrşitul veacului XIX, strălucit reprezentată în veacul XX de George Enescu şi întreaga şcoală de compoziţie actuală românească), G. G. Antonescu (Muzica factor transformator al conştiinţei umane).

Au luat fiinţă numeroase asociaţii naţionale şi internaţionale de educaţie estetică, au fost înfiinţate reviste, s-au ţinut congrese

Se încerca reluarea unei tradiţii de mare strălucire şi profunzime pe care o creaseră Clasicismul, Renaşterea, Neoumanismul.

La această vastă, impresionantă acţiune de formare a gustului estetic a fost asociată şi şcoala.

Dar, exagerarea însemnătăţii afectivităţii în acest proces mergînd pînă la obstrucţie, faţă de tehnică şi ştiinţă, generînd teorii şi practici ce preţuiau inconştientul şi antiintelectualismul, întreruperea „renaşterii educaţiei estetice" de primul război mondial şi de gravele crize economice,

înrăutățirea acestora prin izbucnirea celui de al doilea război mondial, au făcut ca efectele scontate să fie prin concepție serios handicapate, iar prin fenomenele econmice și politice menționate, în cea mai mare măsură, diminuate.

La noi, s-au petrecut, la proporții corespunzătoare, lucrări similare din care unele au fost remarcate la timp între alții de către G. G. Antonescu, F. Șirato, Mihail Jora ș.a.

De aceea în esență nu s-a schimbat nimic. Congresul internațional de educație muzicală de la Praga 1936, consemna această nereușită.

Supremația tehnicii și științei a avut urmări și în educația muzicală, muzica fiind trecută în rîndul dexterităților punîndu-se un accent exagerat pe deprinderi de intonație și ritm, memorizare de noțiuni teoretice fără nici o echivalență estetică.

Practic nu s-a putut forma un public de masă exigent al muzicii.

Pentru a avea un tablou cît mai complet al problemelor ce le are de rezolvat noua așezare a învățămîntului muzical, trebuiesc reamintite lipsa unor lucrări proprii de teorie a educației muzicale, consecințele absenței muzicii ca obiect de învățămînt în școală între anii 1948—1956, slabe preocupări de abordare științifică a problemelor de educație muzicală ridicate de schimbările caracteristice ultimilor douăzeci de ani.

În ultimii douzeci de ani, dezagregarea atomului, cibernetica, zborul cosmic au generat ceea ce este cunoscut sub numele de revoluția tehnico-științifică.

Grație acesteia producția materială a căpătat un impuls de dezvoltare necunoscut înainte, ceea ce a generat o justificată speranță de a se înlătura una din marile dificultăți ale secolului — foametea de care suferă — în unele părți ale lumii — sute de milioane de oameni, și pe plan mai general de a se aduce o contribuție la ieșirea din stadiul de subdezvoltare în care se află unele țări, din punct de vedere economic cu reprecusiuni în domeniul politic și cultural.

Dar tot în acești ani se aud voci care avertizează serios despre pericolul pe care îl poate prezenta mașina pentru om, dacă gîndirea umană se subordonează creierului electronic (N. Wiener, Max Born), dacă sufletul omenesc se golește de ceea ce este mai frumos în el (G. Fradier), prin continuarea periferizării în învățămînt a artelor frumoase, a muzicii.

Așa dar, în **formarea omului dacă trebuie să se țină seama de tehnică și știință se impune totodată eliminarea rămînerii în urmă din punct de vedere al artelor** (alături de morală și sport). Această armonioasă soluționare pornește și de la aprecierea serviciilor reciproce pe care și le aduc în momentul de față aceste ramuri ale spiritului uman, aflate din cînd în cînd într-un „război" mai mult conjunctural decît structural.

Înlăturarea practică a decalajului amintit mai sus și a consecințelor lui credem că este posibilă dacă se operează o extindere și o intensificare substanțială a educației estetice în general, recomandare la fel de necesară pentru educația muzicală.

Extinderea educației muzicale se referă la cuprinderea tuturor oamenilor indiferent de sex, vîrstă, profesiune. Ea exprimă una din tendințele fundamentale ale progresului uman.

Se știe că ieși ea din starea neutră, anestetică din punct de vedere muzical și cîștigarea capacității de a trăi bucuria contemplației estetice a creației muzicale, de a aprecia cu sensibilitate și justețe transfigurarea sonoră a sentimentelor umane, reprezintă una din direcțiile principale ale trecerii de la primitivitate la civilizație.

Se înțelege că organizarea învățămîntului pe această logică internă a procesului perfecționării omului, va căpăta un caracter realist și științific și va avea asigurată principial eficiența sa. Un asemenea învățămînt va căuta în mod necesar să se desfășoare pe linia ascendentă istorică, propunîndu-și drept sarcini de bază pe plan muzical cuprinderea în sistemul educativ muzical a tuturor membrilor unei națiuni de vîrstă preșcolară și școlară și continua desăvîrșire a căilor de influențare conștientă muzicală a acestora.

Extinderea educației muzicale o vedem posibilă prin predarea muzicii pe întreaga masă a tineretului școlar, în toate variantele învățămîntului : grădiniță, școală de cultură generală, școala profesională și tehnică, indiferent de regimul școlar, de zi, seral, fără frecvență.

În unele țări, posturi de radio emit zilnic, la ore potrivite, un program destinat celor mai tineri ascultători în vîrstă de la 5—18 luni. Pedagogi și psihologi cu experiență aleg melodii pentru acest program, elaborează procedee adecvate.

Adăugăm că una din temele laboratorului de cercetări pedagogice din Conservatorul de la București este și dezvoltarea muzicală a copiilor de la naștere pînă la trei ani.

Deși, poate ar părea exagerat, propunerea noastră are în vedere și școlile speciale, cunoscînd funcția terapeutică a muzicii în cazul unor copii deficienți și reactivitatea afectivă a acestora.

Credința celor vechi că muzica „încîntă" nu avea sensul de contemplație pe care estetica modernă îl relevă, ci pe acela magic, de vindecare psihică și chiar organică.

Acțiunea muzicii, fără să fie misterioasă, are o explicație științifică prin efectul ei de echilibrare a sistemului nervos, de liniștire a adîncilor tulburări ce bîntuie sufletul omenesc, sechele ereditare sau urmări ale unor dificultăți personal-sociale.

Mitul orfeic nu este atît de imaginar cum pare la prima vedere. Medicina modernă încearcă să descopere secretul forței terapeutice a muzicii și să-l integreze în sistemul său științific și practic. (Schimert, dr. Simon, Herbert von Karajan, Edgar Willems, o secțiune specială la Academia de muzică din Viena etc.). Laboratorul de cercetări pedagogice din Conservatorul de muzică de la București și-a pus în planul său de cercetare această problemă.

Învățămîntul muzical trebuie să se întoarcă la izvoarele înțelepciunii milenare, să se inspire din pilda medicinii contemporane dacă vrea să formeze gustul estetic muzical al oamenilor din zilele noastre.

Dar extinderea educației muzicale prin ea însăși nu rezolvă problema **nivelului gustului estetic muzical.** Aceasta este determinată de intensificarea educației muzicale.

Intensificarea educației muzicale exprimînd forma concretă în mod voit realizată, a tendinței generale de perfecționare umană, izvorăște în momentul de față nu numai din necesitatea înlăturării consecințelor negative determinate de lacunele din trecut ale învățămîntului muzical dar mai cu seamă din nevoia de a realiza un nivel al gustului estetic cu mult superior celui din trecut.

Această cerință are în vedere pe deoparte creșterea legitimă a ponderei studiului tehnico-științific și pe de altă parte situațiile existente în prezent și absente în trecut.

Despre necesitatea sporirii ponderei studiilor tehnico-științifice am vorbit. De aceea ne oprim asupra celui de al doilea motiv al intensificării educației muzicale.

O analiză mai atentă a omului contemporan arată o crescută tendință la el spre emancipare nu numai economică dar și spirituală.

La aceasta își dau contribuția tehnica și știința ca forme concrete de independență în gîndire față de stihiile naturii.

Înfruntarea spațiului cosmic este unul din exemplele strălucite, elocvente.

Dar independența prin gîndire are un caracter unilateral dacă nu este susținută de independența pe care o promovează fantezia născocitoare de soluții variate și numeroase și pasiunea răscolitoare ce dă forță de realizare abstractizării pe care în modul cel mai propriu le cultivă artele în general, muzica în special.

Muzica astăzi, se pare că mai mult decît în trecut este chemată de oameni să răspundă nevoii de variație a preocupărilor ca un antidot la stereotipizarea pe care repetabilitatea acțiunilor în munca tehnică o implică, a nevoii de destindere resimțită de către sistemul nervos după concentrarea determinată de cercetarea științifică prezentă nu numai la profesionistul intelectual dar și la muncitorul ce capătă calificare superioară în tehnica modernă.

Efectele dăunătoare scad sau sînt prevenite dacă în cursul activităților fizice și intelectuale oamenii retrăiesc ecoul unei muzici înaripate ce le-a plăcut mai mult, ce i-a făcut mai buni, ce-i îndeamnă să se simtă frați, mai bucuroși de viață, de muncă.

Parcă mai mult decît în timpul lui Platon sau Shakespeare este necesară invocarea funcției morale a muzicii.

Oamenii manifestă în zilele noastre o pornire impresionantă spre muzică.

Nu confirmă în mod indubitabil această adîncă nevoie de a gusta frumusețile muzicii, răspîndirea atît de rapidă și de întinsă a radioului și televiziunii, a magnetofonului, a instituțiilor muzicale profesioniste, a concursurilor naționale și internaționale de muzică, sporirea considerabilă a numărului celor ce doresc să se îndrepte spre școlile de muzică, afluxul copiilor spre grădinițele muzicale etc. ?

Această nevoie de muzică a tuturor oamenilor, a tuturor vîrstelor în perioada contemporană reclamă însă, pentru a opera cu mai bune rezultate, intensificarea educației muzicale, ridicarea gustului estetic muzical.

Complexitatea problemelor de ordin muzical ce îngreunează enorm receptarea muzicii, impune o dezvoltare remarcabilă a calității învățămîntului muzical.

Capacitatea de recepție și de selecție a gustului muzical este serios pusă la încercare astăzi de avalanșa producției muzicale difuzată pe căi extrem de numeroase și de penetrante în toate colțurile țării, la dispoziție oricînd și oricum, în vreme ce conținutul învățămîntului muzical este mai sărac, iar mijloacele tehnice, didactice, insuficiente chiar și pentru acest volum muzical restrîns.

Din aceste cauze școala nu poate să asigure orientarea estetică a tineretului într-o sferă atît de bogată a muzicii.

Dar problema intensificării educației muzicale școlare a devenit de o stringentă actualitate, cu corolarul privind necesitatea ridicării considerabile a calității gustului estetic muzical mai cu seamă din cauza stadiului actual al muzicii cu care tineretul școlar ia contact pe căile tehnice extrașcolare, naționale și internaționale.

Aceste contacte în absența unei îndrumări judicioase din partea școlii, pot aduce daune estetice și de alt ordin, numeroase și grave.

În momentul de față repertoriul muzical al formațiilor muzicale vocale și instrumentale pe care copiii și școlarii îl audiază este extrem de variat din punct de vedere al calității artistice, de la creația propriu-zisă la experiment (care de multe ori este prezentat drept creație), contestații uneori radicale ale unor creații din trecut și din prezent ce în procesul de învățămînt primesc numai aprecieri favorabile, ceea ce naște confuzii în aprecierea estetică de către elevi, vehicularea muzicii diferitelor popoare căreia unele teorii îi exagerează valoarea estetică în vreme ce altele le-o tăgăduiesc prin comparații ce nu folosesc criterii estetice muzicale adecuate, schimbări profunde în factura, limbajul, mesajul creației muzicale contemporane, repun în discuție conținutul și finalitatea educației muzicale în primul rînd cu implicații asupra mijloacelor și metodelor, formelor de educație muzicală (Casterède, Stockhausen, Antoine Goléa, Luis de Pablo etc.) pătrunderi ale freudismului în muzica de balet atît de răspîndită astăzi prin televiziune.

Dar acest material muzical cuprins în actuala programă de învățămînt școlar, nu pune pe profesor în situația de a da îndrumările corespunzătoare elevilor săi. Ca atare, aceștia nu au posibilitatea unei aprecieri juste.

În același sens trebuie ridicată problema unor genuri muzicale, precum este muzica ușoară și muzica obișnuită de dans care se știe că de la vîrsta pubertății intră în preocupările active ale elevilor dar care au receptat-o deja. În afară de aceasta diversitatea materialului muzical, a mijloacelor tehnice moderne de difuzare prin formele extrașcolare îngreuiază enorm, mai mult decît în trecut, posibilitatea realizării unei unități de acțiune educative muzicale între procesul de influențare din afara școlii și procesul de influențare prin școală.

De aceea, este necesar să fie sporite eforturile pentru asemenea unitate de acțiune educativă muzicală.

Concomitent trebuie să se pună accentul pe intensificarea procesului educativ școlar, care să asigure receptarea influențelor muzicale extrașcolare, din interferența cărora se formează gustul estetic muzical al tinerei generații.

Școala va trebui să pregătească pe elevi pentru muzica din afara ei, aceasta este varianta muzicală a formulei „învățăm pentru viață, nu pentru școală".

Tendința de a apropia cît mai mult școala de viață, muzica, obiect de educație, de muzica artă, devine o realitate prin anumite *schimbări cu caracter unitar în actualul învățămînt muzical, care privesc durata, conținutul, principiile, cadrele didactice, metodele, mijloacele, formele.*

O dezvoltare temeinică a gustului estetic muzical, capabil să aprecieze cu sensibilitate și justețe întreaga gamă a creației muzicale omenești, trebuie să formeze *obiectul unui îndelungat proces educativ* care să înceapă sistematic de la cea mai fragedă vîrstă — experimentul ne-a arătat că această vîrstă trebuie și poate să fie vîrsta de 3 ani — în grădinițele de copii,

și să continue pînă la ultima clasă de liceu, de cultură generală și de cultură specială. (A. Ravizé, La musique á l'école maternelle, 1968). De adăugat la argumentul de mai sus faptul că tehnica și știința nu apar astăzi în viața copiilor abia cînd au intrat în clasa I primară ci încă din primii ani preșcolari prin intermediul jucăriilor, al televiziunii și radioului și chiar, așa cum se preconizează din ce în ce mai insistent prin însuși conținutul programei de învățămînt al grădinițelor de copii.

Timpuriul început al educației muzicale, de la 3 ani, nu privește pe copiii precoci, ci pe orice copil normal, oricare avînd o înzestrare muzicală general umană.

Amuzia este singura deficiență patologică ce nu poate fi nici remediată nici educată. Dar amuzia este o excepție.

Educația muzicală preșcolară, de la 3 ani este determinată de posibilitățile pe care copiii de această vîrstă le au în privința începutului formării gustului estetic muzical, de putința rezolvării înainte de perioada școlară elementară — vîrsta de 6 ani — problema auzului, de a începe cu toți copiii, spre sfîrșitul perioadei preșcolare educația muzicală prin notație muzicală.

În primii cinci ani ai școlii de cultură generală se poate asigura astfel nivelul necesar trecerii cu succes a perioadei pubertății cînd activitatea vocală a elevilor se întrerupe, cînd ei intensifică studiul disciplinelor tehnico-științifice, cînd începe diversificarea preocupărilor lor profesionale. În următorii doi-trei ani ai școlii generale de 10 ani se poate încheia prima etapă a dezvoltării gustului muzical, căreia îi urmează cea de a doua ce ar urma să se desfășoare în ultimii doi ani de liceu.

Sarcina acestei etape ar fi de a asigura menținerea interesului și dezvoltarea preocupărilor muzicale ale adolescenților în contextul culturii și pregătirii lor diverse, realistă, umanistă, clasică, de specialitate. Cu această pregătire unii elevi vor intra în producție, alții vor continua pregătirea profesională economică, științifică, tehnică în învățămîntul superior.

În acest timp formele de educație muzicală extrașcolară devin singurii factori de cultură a gustului estetic muzical al tineretului.

Eficiența formelor extrașcolare va fi în funcție și de dezvoltarea pe care elevii au realizat-o prin formele școlare.

Din punct de vedere al *conținutului* sugerăm ore de *audiție* începînd de la grădinița de copii și continuînd *tot timpul* pînă la ultima clasă de liceu, paralel cu orele de *învățare*.

Procesul de învățămînt să aibe un mers ascendent de la o îndrumare cît mai directă a copiilor și elevilor de către profesor spre o călăuzire cît mai indirectă timp în care inițiativa elevilor să crească, — vreme în care să-și facă loc treptat un proces de *autoeducație muzicală*.

Aceasta este o modalitate a aplicării concepției formativ organicistă în educația muzicală.

Pentru a obține o asemenea dezvoltare a gustului estetic muzical al tuturor elevilor, ce indiferent de vîrstă dar, relativ proporțional cu vîrsta, să fie capabili să recepteze și să aprecieze din ce în ce mai bine, din ce în ce mai mult variatele nivele și genuri muzicale, sugerăm ca *programa de învățămînt* de la grădinița de copii pînă în ultima clasă de liceu să se organizeze după *principiul cercurilor concentrice cu mișcări inverse și relativ convertibile*. Unul din cercuri reprezintă materialul de audiție — cerc mai larg — și celălalt cerc materialul de învățat — mai restrîns.

Acest principiu ar fi și ordonatorul unității progresive a relațiilor dintre anii unui ciclu de învățămînt, dintre ciclurile de învățămînt.

Aceasta ar însemna că începînd cu vîrsta de trei ani și pe tot parcursul școlii generale de 10 ani și ai liceului, copiii și elevii să primească un *material muzical* de teorie solfegiu, cîntec, *pentru a fi învățat în vederea execuției vocale la nivelul corespunzător posibilităților audio-fonice ale copilului preșcolar sau școlar* și un *material de audiție — repertoriu — pentru receptare și apreciere care să depășească posibilitatea de execuție de orice vîrstă* dar care treptat să-l apropie pe cel educat de realitatea muzicală exterioară grădiniței, școlii, liceului.

Între aceste două feluri de materiale muzicale trebuie să existe o anumită relație funcțională: materialul de executat să fie drumul ce-l duce treptat pe elev spre înțelegerea materialului receptat, materialul receptat să fie un permanent punct de reper care să orienteze sensul, volumul și nivelul învățămîntului muzical, pentru care este un fundal artistic fără de care predarea muzicii ca obiect de învățămînt își poate pierde rolul de apropiere a copilului și școlarului de arta muzicii (nucleul central — muzica românească în ambianța muzicii universale).

Acest dublu material muzical ar putea alcătui imaginea concretă, realizată în școală (modelul în sens cibernetic) a raportului dintre materialul muzical școlar și materialul muzical extrașcolar, ar reproduce într-un chip didactic raportul elevului cu arta muzicii, ar putea marca gradul de pătrundere al gustului estetic muzical al elevului în lumea muzicală în care el trăiește, a cărei experiență pe care ei o aveau globală și difuză la început, trec să o analizeze și să o sintetizeze, să o limpezească în mod conștient.

Materialul muzical de receptat și apreciat ar fi mina din care s-ar extrage treptat minereul prețios, materialul muzical ce se predă spre a fi executat, un izvor din care procesul de învățămînt să se improspăteze, să se alimenteze continuu. Astfel, cu cît se adaugă anii de școlaritate, cu atît extracția va fi acumulat mai mult din bogăția minei, cu atît treptat elevul prin creșterea materialul de înțeles și de executat va lua cunoștință, *va deveni mai conștient și de ceea ce a acumulat și de izvorul din care și-a potolit setea de frumos*. În acest fel, materialul muzical de executat îi va înlesni elevului descoperirea artei muzicale în mijlocul căreia trăia dar a cărei valoare estetică o ignorase sau nu o pătrunsese îndeajuns de bine.

Este clar că pentru a rezolva asemenea sarcini complexe care încep chiar din prima zi a educației muzicale preșcolare este nevoie, înainte de metode, procedee, mijloace, forme, etc. de *cadre didactice* cu o pregătire muzicală, psihologică și pedagogică de cel mai înalt nivel.

După părerea noastră, întregul corp didactic de educație a gustului estetic muzical, începînd de la grădinița de copii mici, va trebui să fie format *exclusiv* în conservatoare, după o programă și cu o exigență care să depășească situația existentă astăzi.

Un cadru didactic muzical cu pregătire universitară va putea asigura rezolvarea a ceea ce este de primă urgență acum și anume desfășurarea unor ample cercetări științifice psiho-pedagogice cu aplicație muzicală, prin laborator, școli de experimentare care să soluționeze problema

așezării realiste a întregului învățămînt muzical privit în toată diversitatea lui internă cît și în unitatea de ansamblu a problemelor lui.

Tocmai un asemenea punct de vedere ne-a călăuzit încă mai de mult — 1956 — cînd am propus înființarea unui laborator și a unei școli de experimentare. Apreciind creșterea imperativului acesta în zilele noastre a luat ființă în anul trecut universitar laboratorul de cercetări pedagogice în Conservatorul din București și ale cărui lucrări științifice au fost deja apreciate de specialiști de peste hotare.

Și în alte părți ale lumii se resimte aceeași necesitate. Am cita în acest sens exemplul Congresului internațional de educație muzicală de la Dijon din 2—8 iulie 1968 unde s-au dezbătut probleme ale educației muzicale numai pe temeiul cercetărilor experimentale, cu accentul pe finalitatea acestei cercetări — îmbunătățirea pregătirii cadrelor didactice muzicale. Herbert von Karajan, a propus de curînd înființarea unei fundații care să se consacre cercetării experimentale a educației muzicale, al muzicienilor de care depinde, după părerea sa, în ultimă instanță optimizarea procesului de formare a gustului estetic muzical a muzicienilor și al educatorilor muzicali (Contemporanul, 28 iunie 1968).

Se înțelege că, pe lîngă pregătirea exemplară, profesorii de educație a gustului estetic muzical trebuie să aibă caracter și talent de educator.

Metodele, procedeele, formele de învățămînt, vor trebui să fie reconsiderate astfel încît prin ele profesorul de muzică să poată rezolva problemele de conținut și finalitate ale educației muzicale, sarcinile de audiere și sarcinile de învățare, îmbinarea audierii cu sarcina de apropiere cît mai firească a muzicii, obiect de învățămînt, de muzica — artă, sarcina de descoperire prin gustul estetic de către elevi a comorilor universului muzical, putința de a trăi acea bucurie a concentratei liniști spirituale, să pregătească pentru maturitate acel catharsis pe care vechii greci îl presimțiseră în muzică încă înainte ca aceasta să se desprindă din marea artă care a fost tragedia.

În acest sens gustul estetic muzical se poate înscrie ca o forță vie a personalității, cultura muzicală ca dimensiune necesară și caracteristică spiritualității omului contemporan.

Arta muzicii va putea „fermeca" din nou omul.

INDICAȚII BIBLIOGRAFICE

Mihail Jora, Momente muzicale, Editura U.C. din R.S.R., 1968.

N. Wiener, Mașini mai inteligente decît omul ? Editura politică, București 1964.

G. G. Antonescu, Pedagogia contemporană, Editura „Cultura românească", București, 1935

G. Breazul, Rapport au Congrés intérnational d'éducation musicale, Prague 1937

P. A. Lascaris, L'éducation esthetique de l'enfant, Libr. F. Alcan, Paris 1928

G. Fradier, Perspectivele educației, (Contemporanul 1966)

I. Dumitrescu, Artistul, educator al maselor, Muzica nr. 6 1968

A. Ravizé, La musique à l'école maternelle, (L'éducation musicale nr. 144, 1968)

Mlle Lavitry, L'éducation musicale en cinquiéme (L'éducation musicale nr. 144, 1968)

Marie Thérèse Duthoit, Le cours d'éducation musicale en seconde, (L'éducation musicale, nr. 144, 1968)

Eleonore Kasswan, Über das musikalische Klima, (Musik in der Schule, Heft 2, 1960)

Gabriela Munteanu, Educația muzicală a copiilor preșcolari, (Muzica nr. 3, 1968)

Grigore Bărgăuanu, Unele probleme ale învățămîntului muziacl, preșcolar, (Studii de Muzicologie, vol. II, 1966)

Paul Michel, Das musikalische Erleben, Jugendlicher in der Reifezeit — (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin Luther Universität, Halle-Wittenberg, febr. 1961)

Alexandru Trifu, Baza culturii muzicale, (Scînteia 25 iulie, 1967)

Alexandru Trifu, Cercetarea experimentală și creația muzicală, (Scînteia 5 oct. 1967)

Alexandru Trifu, În legătură cu pregătirea profesorului de muzică (Muzica nr. 10, 1956)

Jacques Chailley, Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale, Akademiai Kiedo, Budapest 1962

Despre cîntare

de Nicolae Brînduș

Citățm :

„...Spune Popăscule ce-i muzica" ?
„...Muzica este care cîntă dom'le !"
„...iaște aceea care ne gîghilă urechile într-un mod plăcut."

S-ar desprinde o remarcă : termenul *a cînta* este intraductibil. Putem obține din alte limbi :

chanter — jouer
singen — spielen
to sing — to play
cantare — toccare

Exemple care s-ar putea înmulți. Observăm că respectivele corespondente se referă la o muzică de factură vocală sau instrumentală. Sensul românesc este altul ; vom încerca a-l desluși întrucîtva.

În citatul sus enunțat, autorul, intuind cu o mare finețe, dă două răspunsuri — aș zice : cheie — unei grave probleme : ce este muzica ? Punctele de vedere ale elevului și profesorului sînt diametral opuse. Răspunsul elevului este totuși corect. „Este care cîntă dom'le !" Adăugăm : noțiunea de cîntare este mult mai vastă, muzica este numai una din formele concrete ale cîntării. Esențialmente, cîntarea este act (creator).

În genere definitorii unei conformații spirituale sînt noțiunile și cuvintele cu implicații *aparte*, existente în limbă și larg vehiculate. În acest sens, limba românească a fost îndelung cercetată. Există studii și sisteme despre dor, spațiu mioritic, dimensiunea românească a existenței etc. Există un dicționar mai recent al limbii române. Vom vedea în cele ce urmează cam în ce constă importanța noțiunii de cîntare în configurația limbii românești, lucru — după părerea noastră — puțin cercetat.

„Te-ai revărsat în lucruri cum în eternul mit
Se revărsa divinul în luturi pieritoare"

Ne propunem a transpune problematica cîntării de la muzică la actul creator pur și a defini cîntarea în sensul corect al limbii. Este îndeobște cunoscut : cuvîntul este simbol. Este rezultatul unui îndelungat proces istoric de denumire, edificare și definire obiectivă. Ne interesează zona subiectivă a cuvîntului, interioară și încărcată cu milenii de istorie și vieți dispărute care au trăit în cuvînt și l-au vehiculat. Metoda ontogenezei și filogenezei este edificatoare : privim un copil : mai întîi murmură ; apoi începe să „vadă", apoi, obiectele încep să apară din ce în ce mai definit, mai particular, mai „personal". Își creează treptat prima „lume a formelor" pe care apoi învață să le „rostească". Cuvîntul este rezultatul aceluiași efort social de înțelegere (buná-înțelegere) dintre oameni. Este mărturie a acestui efort. O dată cu moartea (dispariția unei civilizații și a unei limbi) rămîne scheletul formei vii în mișcare și trăire care a fost limba. O limbă vie este un instrument concret, actual ; vorbită, este plină de sensuri de viață care se petrece. Susținem că limbile vii cuprind (transmise incontrolabil în cea mai mare parte) implicațiile limbilor ancestrale care se pierd în murmurul originar (prima formă a cîntării). Ne interesează, deci, zona subiectivă a cuvîntului : este cea care-și conține integral istoria (precum limba proprie învățată de mic). De unde și imposibilitatea traducerii cuvîntului dintr-o limbă într-alta, a transpunerii unui element dintr-un sistem concret de simboluri căruia îi deții timpul propriu integral, într-un alt sistem concret de simboluri căruia nu-i deții timpul propriu integral. Aci se plasează esențialul problemei legăturii dintre cîntare — cuvînt — limbă : în forma concretă. Poezia este cea care dezvăluie zona timpului interior al cuvîntului încărcată de viața petrecută (și dispărută) îl reintegrează în murmur și descîntec : în cîntare pură. Fiindcă nu întîmplător cuvîntul s-a format așa și nu altfel.

Elevul Popescu ne spune mai simplu : „care cîntă dom'le !" — adică : spiritul (produs al materiei superior organizate) „se mișcă" și naște muzică.

Muzica este una din formele obiectivate ale cîntării. Adică este un tot elaborat, existent. Cîntarea nu există ; ea este actul creator care zămislește. Muzica ar fi acea formă *nemijlocit* obiectivată a cîntării. Obiectivată : adică transpusă în formulă comunicabilă. Cîntarea, ca act este indisociabilă cu timpul (interior, concret, trăit). E o formă de a fi în timp. Am mai adăuga : o formă excepțională de a fi în timp ; o formă de trăire în timp la maximum de tensiune interioară. O formă de trăire sintetică în moment a întregului timp interior (integral).

Muzica, precum oricare formă creată (după chipul și asemănarea omului) este un tot formulat. Procesul de constituire a muzicii a urmat drumul logic al constituirii tuturor formelor ideale (umane) desprinse din haosul originar (cînd omul nu avea încă ochi să „vadă" și urechi să „audă"). Nu ne interesează însă procesul cunoașterii treptate. Toate legile omului au fost provizorii (istoria ne învață), au fost infirmate și apoi generalizate (dialectica cunoașterii). Omul își corectează toate legile universale construindu-și reprezentări din ce în ce mai apropiate de obiect.

Dacă obiectele ideale variază, modul lor de constituire este identic, fiind o largă acțiune (pur umană) întreprinsă în timp și spațiu, de cucerire prin efort. Efort de configurare a haosului (dinafară și dinlăuntru) în lumi (forme) în care acționează previzibil anumite coordonate ideale. *Actul de stabilire și elaborare a legăturilor interioare între coordonatele ideale formulate, este de natură eminamente estetică.*

Precizînd : avem de a face cu un obiect matematic întrezărit, o lume internă a cuvîntului care se luminează, un bloc sonor încă inform (care se „aude" vag)...

Avem de a face cu o *melodie*. O melodie este *demonstrația* unui principiu de organizare sonoră. Ea este frumoasă sau urîtă. Și într-un caz și într-altul ea poate fi rezultatul unei demonstrații corecte. De ce este frumoasă, de ce nu este ? Și într-un caz și în celălalt, demonstrația este corectă, dar în cel de-al doilea nu este chiar atît de bună. Demonstrația este corectă dar, chinuită (sau orice altceva). Procesul interior al demonstrației (de ce natură o fi oare ?) este determinant în cele de mai sus. Vom spune așa dar : s-a urmărit o cale corectă dar nu prea bună în această demonstrație. *Bunul meu simț artistic suferă* „auzind" această melodie.

Ar fi totul foarte simplu dacă demonstrația nu ar fi *corectă* și s-ar descoperi vicii intrinseci ; aceste păcate : lipsă de consecvență față de propriile principii (incorectitudini, arbitrarii) — apar evidente unei analize critice corecte. În cazul unei demonstrații incorecte putem afirma : din această cauză melodia e rea ; este rău întocmită. Compozitorul nu are școală, nu cunoaște legea 1, 2, 3, n etc. de întocmire corectă a unei melodii. De la forma cea mai simplă de melodie — singură, pînă la un complex armonic sau contrapunctic evolutiv sau la o structură atonală organizată, problema se prezintă la fel. Definite sau nu (lucru de importanță secundară), principiile interioare ale unei opere și corecta lor demonstrație asigură consecvența interioară a discursului.

Vom merge mai departe : „repetăm : Avem de-a face cu un bloc sonor încă inform (întrezărit), un obiect matematic (care „se aude" vag), o lume internă a cuvîntului (care „cîntă"...).

O limbă logică se învață și intră în sfera cunoștințelor dobîndite. Ele devin instrumente de articulație și investigație corectă. Descoperirea într-o lume matematică a unei noi teoreme este act creator (pur) și proces interior de formulare. Procesul de formulare (de natură estetică) depășește sfera artei fiind o categorie mult mai cuprinzătoare a spiritului uman. Esteticul definește o *zonă a elaborării structurate* a formei ; cutremurul este identic în fața capodoperei formei ideale de orice natură, reacția „estetică" este similară. Se pare că în sînul formelor ideale există 2 direcții compatibile și contrare. O direcție de reintegrare și alta inutilă (nulă). Evoluția formelor urmează prima direcție univoc deși nu exclude cealaltă ramură (în mod eminamente paradoxal). Prima lume de obiecte cîntă, cealaltă nu cîntă. Să distingem bine între gestul edificator (concludent) și needificator (zadarnic).

De aici rostul inițierii în ale cîntării, în ale participării corecte la cîntare. Nu există o artă a cîntării precum nu există o „ars inventia". Există numai o pregătire inițiatică pentru cîntarea care rezonează marea poezie a cuvîntului, în teoria relativității, teorema *x* sau muzica *y*.

„Ar trebui un cîntec încăpător precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare
Ori lauda grădinii de îngeri cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum."

Observăm întrucît poetul redă cîntării sensul originar, de limbă.

Armura ca proces logic al formării sistemelor de intonație cu centrul tonal bine definit

de Victor Iușceanu

Analizînd prezentarea gamelor și în general, întreaga înfățișare a sistemelor sonore, așa cum sînt ele tratate în diferite manuale, putem observa că armura (suma alterațiilor ce sînt anunțate la cheie), în aceste lucrări, este tratată superficial, schematic, neadîncindu-se niciodată natura științifică a ei. De aceea, în practica muzicală apar armuri ce conțin alterații expansive amestecate cu cele depresive, adică diezi cu bemoli sau armuri în care apariția alterațiilor la cheie nu respectă succesiunea reală a cvintelor perfecte etc.

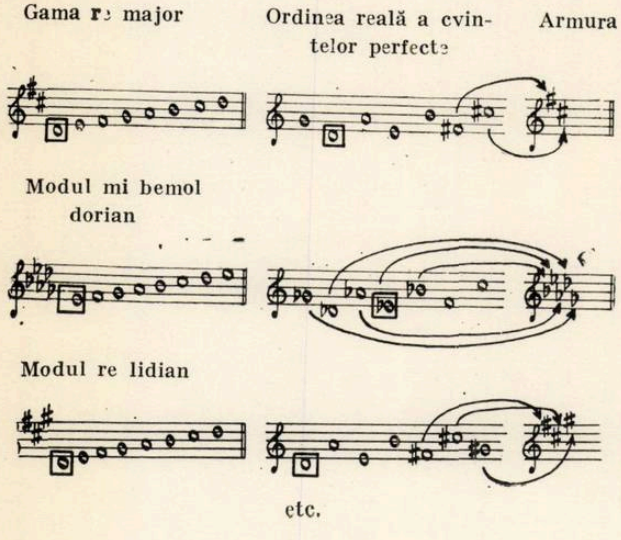
Armura însă este un factor foarte important și chiar hotărîtor, în ceea ce privește formarea tonalităților și exponentelor acestora, adică a gamelor și a modurilor.

Încercăm, de aceea, pe cît ne stă în putință, să lămurim problema armurii.

Armura

Suma alterațiilor înscrise la cheie, ce rezultă din ordinea reală a cvintelor perfecte, a unei tonalități sau a unui mod, poartă numele de *armură*.

Formarea armurii sistemelor heptacordice naturale:



Alterațiile ce sînt notate la cheie și care rezultă deci, din ordinea reală a cvintelor perfecte, sînt numite *alterații constitutive*. Ele sînt un factor activ și necesar în formarea tonalităților respective.

Analizînd cele prezentate, ne dăm seama că armura, ca rezultat al ordinei reale a cvintelor perfecte, poate fi numai omogenă, formată doar din același fel de alterații (diezi sau bemoli).

De aceea, armura denumită mixtă, formată din diezi și bemoli (cum este utilizată uneori de folcloriști) sau armura ce nu respectă ordinea reală a cvintelor perfecte, este neștiințifică și ca atare o considerăm greșită și *nu o recomandăm spre utilizare.*

Sisteme sonore de intonație și folosirea armurii.

— *Sistemul tonal* folosește armura din plin.

Observăm că toate tonalitățile au alterații la cheie, în afară de: Do major și la minor, cu variantele lor.

— *Sistemul modal natural diatonic* folosește alterații la armură pentru toate modurile în afară de: *Do* ionian, *re* dorian, *mi* frigian, *Fa* lidian, *Sol* mixolidian, *la* eolian și *si* locrian: aceste moduri fiind formate din trepte naturale nu au nevoie de alterații la armură, deoarece toate cvintele perfecte ce se formează în cadrul acestor moduri, folosesc numai sunetele naturale.

— *Sistemul modal cromatic (modificat)* folosește armurile modurilor naturale, ce stau la baza modului cromatic respectiv.

— *In sistemul pentatonic* este bine să folosim armura după sistemul tonal, considerînd gamele pentatonice, în cazul acesta ca scări nedezvoltate, premergătoare heptacordicii majore sau minore.

— *In sistemul hexatonal* și cel *atonal,* armura nu se folosește. Sunetele alterate sînt notate pe parcurs prin accidenții respectivi, deoarece aceste sisteme sînt atonale, armura însă, este apanajul tonalității *).

*) Expresia *tonalitate* este întrebuințată în sensul tuturor sistemelor sonore ce au centrul tonal bine definit.

Întrebuinţarea armurii în practica muzicală apare sub două teze : teza ştiinţifică a armurii (teza teoreticienilor, ca rezultat al cvintelor perfecte ale unui mod natural) şi teza folcloriştilor (armura prezentînd suma alteraţiilor ce apar în discursul muzical, indiferent dacă ele sînt de provenienţă naturală-diatonică sau cromatică).

În primul caz, armura apare în ordinea reală a cvintelor perfecte : în cazul al doilea — datorită nerespectării acestei ordine — armura apare sub formă haotică, uneori chiar şi în aspectul ei mixt (diezi cu bemoli).

În general, armura trebuie să fie analizată sub două aspecte :

1/ Notarea armurii pentru sisteme heptacordice (fie naturale, fie modificate).

2/ Notarea armurii pentru sisteme pentatonice şi cele defective.

În ambele cazuri însă, armura trebuie să respecte ordinea naturală a cvintelor perfecte, de fapt principiul formării ei este acelaşi.

Armura, în general, nu poate fi socotită tonală sau modală ; ea este una singură, ce apare ca rezultat al cvintelor perfecte, fie în tonalitate, fie în moduri. Expresia „armura tonală" sau „armura modală", ce circulă cîteodată, este de fapt neîntemeiată.
Cu toate că armura apare atît în tonalitate cît şi în moduri, legile, rolul şi efectul ei sînt absolut aceleaşi, atît în tonalitate cît şi în moduri, deci ea nu poate fi socotită tonală sau modală.

Să analizăm, spre exemplu, armurile sistemelor tonale şi modale, ce au ca centru tonal sunetul *DO*.

În tonalitate avem două moduri cu centrul tonal pe sunetul *do :* modul major cu armură fără alteraţii şi modul minor cu armură formată din 3 bemoli.

În moduri : avem dorian cu armură de 2 bemoli, frigian cu armură de 4 bemoli, lidian cu armură de 1 diez, mixolidian cu armură de 1 bemol şi modul locrian cu armura de 5 bemoli.

Modurile ionian şi eolian au armurile identice cu modurile major şi minor din sistemul tonal.

Deci, este clar că armura nu poate fi clasificată ca tonală sau modală.

Armura însă trebuie să se formeze din alteraţiile elementelor naturale diatonice ale unui sistem, adică să rezulte din ordinea reală a cvintelor perfecte. Elementele cromatice ale unui sistem, acelea ce nu rezultă din ordinea reală a cvintelor perfecte, trebuie să fie considerate — în vederea armurii — ca elemente neconstitutive şi ca atare, ele apar notate pe parcursul desfăşurării discursului muzical cu semne de alteraţie accidentale, dînd naştere împreună cu elementele diatonice, la prezentarea modului modificat-cromatic.

Spre exemplu : prezentăm procedeul formării armurii unui mod modificat (cromatic).

Să luăm de exemplu, majorul românesc pe sunetul mi b, adică majorul cu treptele II şi IV urcate şi tr. VII coborîtă.

Pentru ca să formăm această armură, să aşezăm modul de bază (adică majorul natural pe sunetul MI b.), în ordinea cvintelor perfecte, obţinînd, prin aceasta, armura de 3 bemoli, care se va nota la începutul scării respective, după aceea introducem (prin alteraţii accidentale), modificările pe care le necesită treptele respective.

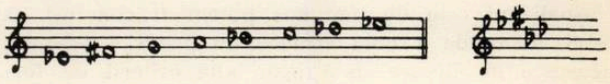
Să luăm alt exemplu, de pildă : modul unguresc adică minorul cu treptele IV şi VII, urcate pe sunetul *sol* şi vom proceda în felul următor : scriem modul *sol* minor, căruia îi alterăm treptele respective.

În cazul cînd vom aplica principiul unor folclorişti şi vom forma armurile pe baza tuturor elementelor alterate ale modului respectiv, vom obţine armuri arbitrare care, de fiecare dată, se vor călăuzi de altă ordine.

Să luăm, spre exemplu, modul românesc, adică majorul cu treptele II şi IV urcate şi tr. VII coborîtă şi să-l construim pe diferite sunete :

Majorul românesc pe mi bemol

Armura prezentată în ordinea apariţiei notelor alterate



etc

Mă îndoiesc că există o fire aşa de răbdătoare şi o minte atît de ageră, care să fie în stare să înveţe inutil aceste armuri haotice, ale nenumăratelor moduri modificate.

Sigur, folosirea acestui fel de a scrie armura, era posibilă în trecut, cînd folcloriştii notau melodiile populare numai în cîteva tonalităţi, în deosebi : în Sol şi în mi ; astăzi, însă, cînd muzica românească şi-a adîncit bazele teoretice, în special teoria modurilor, această eroare teoretică nu poate fi admisă.

Întrebînd pe unii folclorişti, cum îşi pot explica aceste armuri atît de bizare, ca spre exemplu *fa diez, si b* şi *la b,* am primit întotdeauna cam acelaşi răspuns : *„aşa au scris Brăiloiu, Bartok şi alţii".*

Faptul acesta în nici un caz nu poate constitui un criteriu : dacă ei ar fi trăit astăzi cu siguranţă scriau altfel.

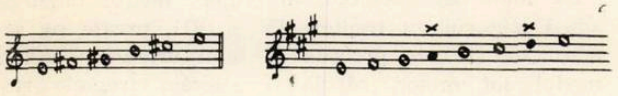
Notarea armurii sistemelor pentatonice

În creaţie sistemul pentatonic trebuie să fie subordonat unui sistem heptacordic, care în majoritatea cazurilor este baza unei lucrări de proporţii mai mari. Fragmentul muzical bazat pe sistemul pentatonic apare aici, de obicei, temporar şi deci, armura tonalităţii principale rămîne şi armura pentatonicii respective. Cele indicate mai sus pot fi susţinute şi prin concepţia unor teoreticieni, care consideră că sistemele pentatonice sînt scări nedezvoltate, premergătoare sistemelor heptacordice, adică scări cărora le lipsesc unele elemente sonore.

În sistemul pentatonic luat independent, cînd acesta generează o melodie, sau cînd sîntem la prezentarea unei scări pentatonale, notarea elementelor sonore poate să apară şi cu alteraţii necesare, *notate pe parcurs, adică fără a folosi armura.*

Să analizăm mai întîi notarea sistemelor pentatonice pe baza armurii folclorice, (care înscrie la cheie toate alteraţiile ce apar în contextul unei melodii

pentatonale), luînd în discuție la început, spre exemplu, sistemul pentatonic anhemitonic, care este mai frecvent și mai interesant.



Analizînd această armură, putem constata că în cazul pienilor, ea ne sugerează modul *mixolidian pe mi.*

Să notăm aceeași scară pentatonică, însă pe sunetul *mi b.*

În cazul bazei *mi b,* armura ne sugerează *modul lidian.*

Să mai analizăm aceleași pentatonice ce pornesc însă de la alte sunete, precum și alte sisteme pentatonice tot de stare majoră, ca de pildă pentatonica hemitonică majoră.

Analizînd cele de mai sus putem fi convinși că felul acesta de a nota armura nu poate fi adaptat, deoarece de fiecare dată apar alte criterii de formare a acesteia.

Să încercăm atunci să adaptăm notarea armurii modurilor pentatonice pe baza armurii tonalității respective.

În susținerea acestei notări propunem următoarele :

1/ În creația muzicală a multor școli se întrebuințează acest fel de a nota armura sistemelor pentatonice (școala chineză, rusă etc.).

2/ Pentatonica apare des în creație, ca un sistem de 7 sunete (cu pieni), ea însă nu apare niciodată sub forma relațiilor semitonale (vorbind despre pentatonica anhemitonică) ; modul deci folosește verigile pentatonale caracteristice : o terță mică precedată și urmată de secunde mari.

Această formă a pentatonicii anhemitonice prezintă o scară heptacordică majoră, care conține toate cele 7 elemente sonore ; deci, evident că ea suportă foarte bine armura tonalității respective.

NOTA : În cazul pienilor propuși, avem o scară majoră completă.

Ținînd seama de cele prezentate, fapt ce dovedește cu prisosință superioritatea armurii sus arătate. (armură care nu contrazice mersul logic al discursului muzical), propunem adoptarea acestui fel de armură, adică aplicarea acesteia la sistemele pentatonice respective.

Dacă vom mai cerceta și celelalte sisteme pentatonice, hemitonice, exotice etc., vom putea constata că acest fel de armură ne servește foarte bine și în cazurile acestor pentatonici.

Notă : la sisteme pentatonice hemitonice de stare minoră se aplică armura modului minor respectiv.

Prin cele arătate mai sus, putem constata valabilitatea armurii propuse, ce are la bază un criteriu unitar atît pentru sistemul tonal, modal heptacordic, cît și pentru sistemele pentatonice. Justețea armurii propuse se confirmă și prin aceea că toate gamele, modurile naturale și modificate precum și sistemele pentatonice, se formează în felul următor : cele cu diezi, din cvinte în cvinte ascendente, iar cele cu bemoli, din cvinte în cvinte descendente, pornind de la modul respectiv de bază adică, modul model ce este format din sunetele naturale.

Deci, legea armurii rămîne aceeași pentru toate sistemele sonore ce au centrul tonal al lor bine stabilit.

În încheiere, îmi permit să abordez, tangențial, noțiunea de frumos în arta muzicală.

Vorbind în general despre artă și deci despre frumosul în artă, putem spune că noțiunea aceasta de „frumos" este privită foarte subiectiv, îndeosebi în zilele noastre.

Muzica este o artă al cărei edificiu este știința, știință ce s-a dezvoltat în decursul a sute de ani. A văduvi această artă înaripată de edificiul ei, partea științifică, înseamnă a-i lua acel suport frumos și grandios care îi cimentează pornirile creatoare artistice și care o încadrează în tipare logice și totodată îi sistematizează și partea ei emoțională. Credem că noțiunea de frumos este strîns legată de noțiunea de logic, tot ce este logic, omenesc, tot ce rezultă din pornirile simțurilor noastre sincere, tot ce reflectă rodul unei munci perseverente și organizate, poate fi încadrat în această noțiune de „frumos". Acest „frumos" trebuie să fie prezent atît în partea auditivă a artei noastre, cît și în cea ortografică, adică în notația mesajului artistic. Numai astfel se obține prezentarea logică a discursului muzical în execuție. Lucrarea care nu este scrisă corect și logic, nu poate fi executată ușor, deoarece descifrarea ei (citirea ei) este strîns legată de prezentarea ei ortografică. De aceea, ortografia corectă ajută la execuția lucrării respective și deci, susținem cu toată tăria scrisul corect și logic al armurilor, deoarece această ortografie izvorăște din știința și nu din obișnuința moștenită și dovedită fără de temei științific. Deci, scrierea corectă ne ușurează cititul și înțelegerea mesajului muzical, mesaj care, pus în condiții optime, poate da și rezultate optime.

Notă : Lucrarea completă, cu exemplele respective, se găsește multiplicată la Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

Retrospectivă

Situîndu-se în centrul atenției publicului, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a avut de suplinit, pentru întreaga lună, cerințele unor concerte de anvergură, avînd în vedere că celălalt ansamblu simfonic important al Capitalei, Filarmonica, întreprindea un lung turneu peste hotare. Conform unui principiu care pare să găsească ecou în rîndurile majorității ascultătorilor, Radioteleviziunea a înscris, în cadrul fiecărui program al său, prezența unui oaspete străin. Nu trebue să înțelegem din aceasta că s-ar recunoaște o lipsă de posibilități prin organizarea unor concerte exclusiv cu forțe proprii. Însă știm prea bine că pentru interesul unei stagiuni apariția unui interpret încă necunoscut, sau prea puțin cunoscut, la noi, dă posibilitatea stabilirii unor comparații, lărgirii sferei de experiență a publicului. Privită astfel, consecvența programărilor apare ca un fapt pozitiv care, în condițiile unei serioase orientări (remarcăm că *seriozitatea* caracterizează actuala stagiune a Radioteleviziunii), poate asigura calitatea actului artistic.

În primul concert al anului, dirijorul Kurt Mazur (R.D.G.) confirma o bună impresie anterioară, prin ținuta sobră și pregătirea minuțioasă a interpretării. *Simfonia în re minor* de Cesar Franck, piesă în care dirijorul a căutat să comunice felul său de a concepe arhitectura unei simfonii, ne-a permis să observăm că Mazur posedă elementele unei redări echilibrate a suflului romantic. Construcția, de o claritate deosebită, nu a fost urmărită în detrimentul patosului romantic, ci ca o posibilitate de a duce la cîteva rezultate convingătoare. Deși abordarea unei asemenea partituri devine din ce în ce mai dificilă din cauza popularității ei, dirijorul a putut să atragă interesul, să depășească aspectul unei repetări anonime. Prima audiție a concertului, piesa pentru orchestră *Trypticon* de O. Reinhold era anunțată ca o lucrare reprezentativă pentru creația actuală a compozitorilor din R.D.G. Deși simțeam prezența unui meșteșug, impresia generală nu a fost convingătoare și, credem, nu a ilustrat obiectul anunțat. Încadrat de aceste două titluri, *Concertul pentru pian și orchestră, în mi bemol major*, de Mozart a părut oarecum izolat ca factură stilistică. În sine însă realizarea lui Corneliu Gheorghiu a avut acea manieră caracteristică pianistului, în care echilibrul și acuratețea reflectă siguranța și bunul gust în redare.

Tot un concert de Mozart, de astădată pentru vioară (celebra partitură a *Concertului în sol major*) ne-a prilejuit întîlnirea cu arta unui interpret de incontestabilă ținută, violonistul ceh Iosef Suk. Restituind muzicii lui Mozart firescul plasării ritmice și delicatețea melodiei, Iosef Suk adoptă o manieră specifică tradiției școlii cehe, de mare fidelitate pentru stilul compozitorului, de o neostentativă acuratețe. Fără excesul de sentiment, dar și cu o sensibilă dozare a nuanțării, violonistul se situează pe linia unei tradiții clasice, de bună calitate, în care aventura virtuozului nu apare. Secondat cu reală participare și delicatețe de Emanuel Elenescu, Iosef Suk a obținut o binemeritată apreciere din partea acelui public care știe să discearnă însușirile nespectaculoase, dar de fond, ale unui muzician concertist. Singura primă audiție românească a întregei luni, *Mișcarea simfonică pentru două orchestre de coarde* de Mircea Istrate, ne-a dat ocazia unei reîntîlniri cu o personalitate originală, consecventă în căutările sale creatoare. Descoperind în plasarea sonoră cu efecte stereofonice elemente care pot îmbogăți limbajul contemporan, compozitorul duce mai departe experiența începută cu „Muzica stereofonică pentru două orchestre de coarde". Un suflu enescian — mai bine zis un suflu care are datele unei exprimări de esență românească, ce aduce aminte de marele artist — se face simțit ca o caracteristică generală a acestei piese. Dramatice confruntări, alternate cu clipe de meditație și efuziune lirică, își găsesc corespondentul în eșafodajul sonor, unde multitudinea vocilor merge de la ample desfășurări simfonice pînă la regrupări discrete, camerale. Înțelegem încă o dată că principiul expus de Mircea Istrate, conform căruia muzica nu poate exista în afara expresiei, reflectă structura intimă a modalităților creatoare. Și de această dată, programul concertului dirijat de Emanuel Elenescu s-a încheiat cu un „remake", *Simfonia a treia* de Saint Saëns, fără a ne oferi vreo surpriză în această zonă atît de cîntată a muzicii romantice. De altfel nici simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak, în concertul dirijorului italian Pietro Argento nu a ieșit din această monocromie a programelor lunii ianuarie. Justificarea alegerii ei o putem găsi doar în caracteristicile temperamentale ale dirijorului. Pietro Argento face parte din acei artiști care trec mesajul muzicii prin trăirea senzorială, fără prea mari probleme pentru estetica mesajului. Reflectînd acest lucru, versiunea *Simfoniei* lui Dvorak — de asemenea și cea a suitei *Fîntînile Romei* de Respighi — a fost bogată în expansiuni meridionale, în conturări nete, robuste. Piesa solistică a simfonicului, *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* de Prokofiev, s-a îndepărtat oarecum de această atmosferă, dar nu datorită dirijorului, ci interpretului. Cornelia Bronzetti se impune prin luciditatea cîntului său,

prin permanenta echilibrare a nuanțelor, refuzînd excesele dar și minimalizările. O asemenea atitudine convine de minune muzicii lui Prokofiev, unde lirismul are o desfășurare largă mereu străjuită însă de replica spirituală, reușita violonistei reflectînd înțelegerea acestei facturi specifice pentru genul concertant contemporan.

După desfășurarea unui turneu deosebit de greu, în R. F. a Germaniei și Olanda, Filarmonica și-a reluat activitatea cu concertul dirijat de Charles Dutoit — Elveția. Prin felul în care Charles Dutoit înțelege să redea factura emoțională a *Concertului pentru orchestră* de Bartok, am putut vedea cît de intensă este participarea interpretului pentru a demonstra că o asemenea lucrare a intrat în domeniul marelui repertoriu simfonic. Supusă unor sinteze, la baza cărora simțim experiența abordării multor lucrări de anvergură, muzica lui Bartok este tălmăcită de dirijorul elvețian ca o viziune poematică a romantismului secolului XX. Temele reliefate nu numai prin specificitatea orchestrală ci și datorită conturării dinamice, au o personalizare interesantă, cu valențe leitmotivice. Iar viziunea de ansamblu tinde mereu spre consecința acțiunii muzicale, dovedind o legătură faptică de mare efect dramatic. Aceeași pregnanță în impunerea tensiunii, același voluntarism evident în descătușarea forțelor marii orchestre, au făcut captivantă și audiția *Carnavalului roman* de Berlioz. Poate mai puțin finisată, susținerea acompaniamentului în *Concertul nr. 1* de Chopin nu a constituit o replică satisfăcătoare dată solistului. În schimb Liana Șerbescu a căutat să dea partiturii un relief sensibil, ieșind din „obiceiurile" interpretării chopiniene, căutînd argumentarea caracterologică a temelor și succesiunii stărilor sentimentale specifice.

Evenimentul artistic major s-a situat însă în domeniul concertelor de cameră prin audiția integrală a muzicii scrise de Beethoven pentru violoncel. Radu Aldulescu, în excelenta companie a lui Albert Guttman, ne-a prezentat cinci sonate și două cicluri de variațiuni (pe teme din „Flautul fermecat" de Mozart). Situate pe o distanță impresionantă, ca desfășurare temporală, dela op. 5 și pînă la op. 102, sonatele pentru violoncel arată, într-o sferă mai puțin cunoscută, aceeași titanică luptă pentru desăvîrșire, pe care o recunoaștem și în ciclul sonatelor de pian, celor de vioară sau al simfoniilor. Există însă o deosebire în dimensiunea formei, în dozarea cuplului instrumental, prin care ne putem da seama că aceste cinci sonate sînt o experiență aparte, cu semnificații la fel de importante în creația beethoveniană ca și celelalte capitole amintite. Bogăția melodică, de o rezonanță poematică de mare noblețe, face din secțiunile lente secvențe unice. Iar părțile de allegro, de la sonată și pînă la rondo, au desfășurări surprinzătoare, marcînd detașări nete de factura unor alte combinații instrumentale. Primordialitatea solistică nu rezultă dintr-o competiție, ci din colaborarea partenerilor, la o egalitate a expunerii ideilor pe care uneori nu o întîlnim nici în cadrul muzicii de cvartet. Am spune că aceste Sonate ne ajută să vedem că Beethoven cuprinde în gîndirea sa, într-o mare concentrare, sinteza muzicii baroce și totodată rezultanta romantică a căutărilor clasicismului. Dar evenimentul nu a constat doar în cunoașterea acestor lucrări ci și în nivelul cu totul excepțional al interpretării. Versiune ce poate primi calificativul de referință, realizarea lui Radu Aldulescu și Albert Guttman apare ca un punct culminant al vieții noastre artistice. Pentru Radu Aldulescu cele două concerte de cameră sînt quintesența artei sale, care a primit o recunoaștere unanimă și peste hotare. Albert Guttman, în schimb, trece cu realizarea participării pianistice un prag și mai dificil, depășind condiția muzicianului acompaniator, integrîndu-se în rafinata categorie a interpretului pentru care muzica de cameră este un prilej de strălucită afirmare.

Recitalul de lieduri continuă să fie destul de rar întîlnit în concertele acestei stagiuni. După seara de lieduri oferită de Dan Iordăchescu, nu putem semnala pînă acum decît un singur concert care merită consemnarea elogioasă a ținutei sale. Martha Kessler, acompaniată de Nicolae Rădulescu, are dreptul la această recunoaștere a calităților sale. Alegînd ciclul *Liederkreiss* de Schumann, interpreta și-a asumat toată responsabilitatea pentru o realizare în care dincolo de finisarea muzicală și emoțională a fiecărui lied, apare ca foarte importantă dramaturgia de ansamblu. Divers dar unitar, ciclul oferă posibilitățile unei largi game poetice, în care vocea slujește atît melodiei cît și nuanțării textului. Cu *Patru cîntece triste* de Brahms, Martha Kessler a adus o prețioasă lărgire a tematicii recitalurilor vocale. Meditațiile romanticului german, bazate pe texte de profundă rezonanță filozofică, depășesc oarecum cadrul liedului, spre poeme vocale ample. Ca o contrapondere a acestei zone stilistice, cele trei cîntece populare de Ravel și cele două cîntece românești de Tiberiu Brediceanu au punctat prin anecdotica și prospețimea imaginilor resurse temperamentale cu care eram mai puțin obișnuiți în cîntul Marthei Kessler. Recentul recital o recomandă ca pe o fină cunoscătoare a muzicii de cameră, cu posibilități diverse și, lucru demn de reținut, cu o evidentă perspectivă de evoluție.

Opera Română și-a continuat, stagiunea fără a ieși prea mult din climatul obișnuit al programelor anterioare. Se cuvin semnalate cîteva spectacole care au prilejuit debuturi sau au solicitat prezența unor oaspeți străini. Debutul cel mai interesant — de fapt debutul bucureștean al unei soliste care pînă acum a activat la Opera din Cluj — aparține sopranei Mariana Stoica. Cîntînd rolul Ameliei din *Bal mascat* de Verdi, ea a demonstrat, ca și în spectacolul cu Aida, prezentat acum o lună, posibilitățile unei voci de mare valoare. De la prezența Marianei Stoica în cadrul Concursului internațional „George Enescu" (1961) și pînă la acest spectacol diferențele sînt foarte mari. Glasul a căpătat maleabilitate, întindere și egalitate pe toate registrele, nuanțarea, frazarea sînt puse în slujba muzicii, cunoașterea partiturii este clară și încadrată stilistic. Deși impresia a fost foarte bună pentru această operă verdiană, credem că Mariana Stoica va putea asigura și o desfășurare de calitate a unor importante roluri din operele lui Wagner. Considerăm apariția ei în cadrul colectivului Operei române ca un succes ce permite creșterea calitativă a multor spectacole. Dintre tinerii cîntăreți, remarcăm de asemenea evoluția serioasă și progresul artistic în cîteva roluri mai mici, a sopranei Elena Grigorescu și baritonului Eduard Tumagianian.

Invitînd-o pe Alis Manukyan, solistă a Operei din Istambul, Opera Română ne-a dat ocazia să reascultăm tot un concurent al primului Concurs internațional de canto, George Enescu. Asemenea reveniri sînt deosebit de instructive pentru public, căci pot lărgi sfera aprecierilor și pot arăta evoluția concurenților ce s-au

prezentat în fața juriului. Alis Manukyan, o voce ale cărei valențe au fost semnalate atunci, și-a continuat pregătirea, cizelîndu-și interpretarea vocală și scenică. În Gilda din *Rigoletto* ea face o creație armonioasă vocal și scenic, bazată pe tradițiile școlii italiene de bel canto.

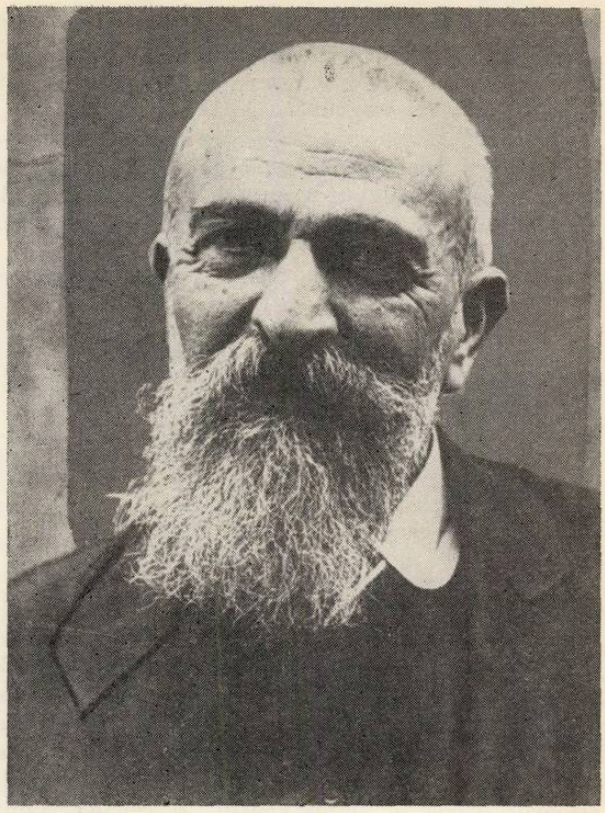
Singura premieră a lunii ianuarie, *Triptic de balet*, nu a reunit însușirile necesare pentru a marca un eveniment de seamă. Destul de superficială, coregrafia și regia semnată de Tilde Urseanu se păstrează în limitele unui comentariu stereotip cu anumite prețiozități mondene. Dar atît căutările legate de baletul expresionist cît și rememorările acelorași gesturi de tradiție romantică s-au păstrat la limita unei simple ilustrări, fără implicații de conținut. Convingătoare ne-a apărut doar muzica — două partituri celebre, *Ucenicul Vrăjitor* de Paul Ducas și *Preludiile* lui Liszt — deși pentru satisfacerea dorințelor publicului transpunerea dansantă a sărăcit semnificațiile inițiale. Demonstrații de agilitate (*Preludiile* de Liszt), anecdotica unor întîmplări mai puțin hazlii decît modelul inspirator (*Ucenicul vrăjitor*) nu sînt în măsură să depășească aspectul de improvizație pe teme a căror resurse și-au epuizat efectul. Neajunsuri asemănătoare remarcăm și în privința versiunii propuse pentru prima audiție a muzicii de balet compusă de Liviu Ionescu. *Ciudatul Trubadur*, tablou coregrafic cu interesante sinteze ce se apropie de concepția școlii de muzică de balet inițiate de Mihail Jora, rămîne „ciudat", sau inexplicabil, în materializarea scenică. Să recunoaștem totuși meritele celor care au muncit pentru această premieră, balerinii (Alexa Mezincescu, Ileana Iliescu, Valentina Massini, Magdalena Popa, Cristina Hammel, Leni Dacian, Sergiu Stefanski, Petre Ciortea, Marin Ștefănescu, Amatto Checiulescu, întreg ansamblul) și orchestra dirijată de Cornel Trăilescu, care a încercat să suplinească inconsistența emoțională a spectacolului.

Pentru premiera cu opera *Faust* de Gounod la Studioul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", studenții anului V, conduși de regizorul Anghel Ionescu Arbore au depus o muncă susținută. Rezultatele sînt meritorii, fără a ieși din atmosfera obișnuită a producțiilor studențești. Consemnăm totuși evenimentul din cauza apariției unei voci de valoare, care s-ar putea să devină o reușită a școlii românești de canto. Baritonul Nicolae Constantinescu (rolul lui Valentin) posedă datele unui cîntăreț cu totul deosebit. Culoarea glasului, intensitatea dramatică a emisiei, muzicalitatea dublată de sensul expresiv al interpretării sînt calități care conferă acestui tînăr cîntăreț, printr-o muncă asiduă, perspectivele unei frumoase cariere lirice.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Omagiu întemeietorului Operei Române

Împlinindu-se 125 de ani, la 13 decembrie 1968, de la nașterea lui George Ștephănescu, Opera Română din București a ținut să marcheze acest eveniment printr-un spectacol care a avut loc în ziua de 28 ianuarie a.c.,



cu lucrări din creația acestui înaintaș al muzicii românești.

În urma unei munci desfășurată cu modestie, pricepere și abnegație, pe parcursul unui deceniu, George Stephănescu a reușit să realizeze ceea ce părea multora, pe atunci, un lucru aproape imposibil, montarea celei dintîi premiere de operă în țara noastră, pe scena Naționalului, cu spectacolul „Linda de Chamonix" de Donizetti în limba română.

Programul comemorativ a debutat cu *Simfonia în la major*, lucrare scrisă în anul 1869 și socotită prima lucrare de acest gen în istoria muzicii noastre. Prin execuția acestei lucrări, orchestra Operei, condusă de Cornel Trăilescu, a marcat ținînd seama de data compunerii acestei lucrări, împlinirea în acest an a unui secol de muzică simfonică românească.

Un mănunchi de cîntăreți valoroși (Viorica Cortez, Elisabeta Neculce, Elena Grigorescu, Ion Stoian și Nicolae Florei) acompaniați la pian de Lucian Anca, au adus omagiul lor aceluia care, alături de George Dima, poate fi socotit părintele liedului românesc, interpretînd o parte dintre cele mai reprezentative lucrări de acest gen ale lui George Ștephănescu, pe versuri de M. Eminescu, V. Alecsandri, T. Demetrescu și C. Salcican. A fost momentul cel mai reușit al întregului spectacol.

În încheiere, cu concursul cîntăreților Lella Cincu (Violeta), Cornel Fînățeanu (Alfredo), Ladislau Konya (Germont), Marcel Angelescu (Gaston), Lucian Marinescu (Baronul Duphol), Eduard Tumageanian (Marchizul d'Obigny), Nicolae Rafael (Doctorul Grenvil), Dorin Doinescu (Servitorul), al corului pregătit de Stelian Olariu, precum și al balerinilor Mariana Iorgu, Emanuela Cazacu și Adrian Caracaș, a fost prezentat

actul III al operei Traviata de Verdi, unul dintre primele spectacole de operă pregătite de George Stephănescu și în care, la acea vreme, rolul Violetei a fost interpretat de celebra cîntăreață Adelina Patti.

Cu regret trebuie să consemnăm jenant de slaba participare a publicului la un asemenea eveniment, un adevărat act de cultură, o expresie a sentimentului de recunoștință față de pionierii artei muzicale românești.

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ȚARĂ

Ploiești

Două lucrări monografice

Nu de mult, ploieștenii au trăit un emoționant eveniment cultural-artistic, sărbătorirea unui veac de activitate corală desfășurată pe aceste meleaguri. Cu acest prilej, prof. Gh. C. Ionescu — dirijorul „Corului Palatului culturii" — semnează două publicații, una o culegere de documente pe care o intitulează „100 de ani de activitate corală în orașul Ploiești" și cealaltă „Corul Palatului Culturii", cuprinzînd istoricul acestei formații.

Culegerea de documente, apărută sub îngrijirea Casei județene a creației populare Prahova, înmănunchează facsimile, afișe, programe, fotografii etc., începînd cu cel mai vechi document care menționează prima manifestare corală a orașului, cu ocazia deschiderii Școlii Pedagogice la 8 februarie 1868. La sfîrșitul acestei interesante broșuri este consemnată participarea, în cadrul concursului muzical european „Să cînte popoarele", concurs desfășurat în cadrul Uniunii Europene de Radiotelevizione și în organizarea directă a Radiodifuziunii britanice (B.B.C.), a unei formații ploieștene mixte, corul „Camerata" al Palatului Culturii, dirijat de Gheorghe Ionescu, format din tineri pînă la vîrsta de 21 de ani. Mai găsim menționată activitatea desfășurată de „Corul de muzică vocală", de care se leagă numele a doi dintre cei mai fervenți animatori ai săi, M. Pîrvulescu și A. Verzeanu, formație corală de prestigiu care a fost concepută după modelul Corului mitropolitan din Iași ; Societatea filarmonică corală și instrumentală „Excelsior" în programele căreia au figurat lucrări de Ion Croitoru și Ion C. Danielescu, personalități artistice ale orașului Ploiești ; amănunte despre formațiile „Liga Culturală" și „Doina Prahovei", „Răsunetul Prahovei", „Armonia Prahovei", „Freamătul codrului", ș.a. tot atîtea momente de seamă ale mișcării corale de amatori, ce au ființat în orașul unde s-a născut Paul Constantinescu.

În cealaltă publicație, apărută sub egida Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și a Casei Centrale a Creației Populare, Gh. C. Ionescu se ocupă de „Corul Palatului Culturii", formație înființată în zilele noastre, și care preluînd bogata tradiție existentă de la numeroasele asociații corale amintite, a purtat cu demnitate făclia artei interpretative corale de amatori.

„Corul Palatului Culturii din Ploiești" a susținut concerte atît la sediu cît și în întregul județ Prahova, fiind prezent în concursurile republicane ale artiștilor amatori, obținînd locul I și titlul de laureat, în același timp fiind un oaspete bine primit de studiourile de radio și televiziune, pe scena Ateneului, sau chiar în unele manifestări artistice internaționale.

C. R.

Concert festiv

Concertul festiv pe care l-am ascultat recent, cu prilejul sărbătoririi centenarului muzicii corale din Ploiești, a relevat omogenitatea, acuratețea și dicțiunea per-

fectă a corului Palatului Culturii. De la cantatele lui Bach, pînă la lucrări de Weber, Brahms şi Cezar Franck la cele ale compozitorilor români contemporani, problemele de stil şi expresie au fost corespunzător rezolvate. Putem sublinia de asemeni muzicalitatea, precizia ritmică, însuşiri puse în valoare prin contribuţia dirijorului formaţiei, Gheorghe Ionescu. Omagiile aduse se cuvin deopotrivă şi celorlalţi dirijori care au purtat asemeni unei ştafete, flacăra vie a muzicii corale. Ordinul „Meritul Cultural cl. I" acordat Corului Palatului Culturii din Ploieşti cu acest prilej, reprezintă cinstirea tradiţiei noastre corale şi a înfăptuirilor contemporane în acest domeniu.

CL. N.

Scurt istoric

Activitatea corală a oraşului Ploieşti depăşeşte două secole. De pe aceste meleaguri s-au ridicat nume celebre de lăutari ca cele ale lui Dobrică (a cărui horă l-a inspirat pe George Enescu în prima sa Rapsodie), Năstase Ochialbi, fraţii Rotescu, Nicu Stănescu ş.a. Primul cor datează din anul 1868. Zece ani mai tîrziu, se constituie „Corul de muzică vocală" condus de Mihai Pîrvulescu. O intensă activitate a desfăşurat între anii 1881—1901 Atanasie Verzianu. După anul 1909 este înfiinţat „Corul muncitoresc" condus de Ion C. Danielescu. Trei ani mai tîrziu acesta fondează societatea corală „Doina Prahovei" care a durat pînă în 1922, cînd se înfiinţează „Răsunetul Prahovei". În 1925 această formaţie fuzionează cu corul „Armonia Prahovei" iar din 1929 capătă denumirea de „Freamătul codrului". Urmează apoi corala „Pelişor" între anii 1934—1938 şi „Cîntarea Prahovei" dirijată de Jean Mihăilescu între 1924—1939. În anul 1955, din iniţiativa compozitorului Keghan Gerahian, directorul Conservatorului Municipal al oraşului Ploieşti, ia fiinţă „Corul Palatului Culturii", dirijat de Gh. Ionescu.

I. FLORIAN

Oradea

La finele anului 1968 stagiunea Filarmonicii din Oradea a fost marcată de un eveniment major pentru viaţa artistică a acestei formaţii : sărbătorirea, printr-un şir de concerte simfonice şi de cameră a 45 de ani de activitate în oraşul de pe malurile Crişului.

Oradea, leagăn a unei bogate tradiţii muzicale, găzduia cu 2 secole în urmă personalităţi muzicale ca : Michael Haydn şi Karl Ditters von Dittersdorf a căror activitate de dirijori, organişti şi concertişti a determinat acumularea de importante valori spirituale ce nu au întîrziat să se concretizeze, atunci cînd condiţiile social istorice au permis aceasta. În perioada la care ne referim muzica cultă avea o răspîndire din ce în ce mai largă prin concertele organizate de muzicienii timpului.

Primele manifestări muzicale cu participarea corurilor „Unirea" înfiinţat în 1850 şi „Hilaria" fondat în 1875, au avut menirea să răspîndească, după exemplul asociaţiilor similare din România ideile de afirmare naţională şi unire a românilor din Transilvania cu „patria mumă".

Mai tîrziu, în 1912, concertează la Oradea violoncelistul Pablo Casals. După primul război mondial îi găsim prezenţi pe afişe pe George Enescu, Béla Bartók, Bronislav Hubermann şi Jan Kubelik.

După anul 1923 se consemnează activitatea unei orchestre de cameră condusă de Alfred Macalik, precum şi altele, mai tîrziu, sub conducerea lui Oszkar Boda şi Weisz.

Reorganizată pe baze noi, societatea filarmonicii orădene devine orchestră de stat. Conducerea ei a fost încredinţată lui Romulus Botto, pe atunci director al şcolii de muzică din localitate.

Au trecut 45 de ani de cînd au răsunat acordurile primului concert al filarmonicii orădene. De atunci această instituţie a parcurs un drum ascendent, care mai ales în ultimii ani este vrednic de remarcat şi apreciat. Orchestra simfonică şi-a extins repertoriul promovînd şi acordînd o atenţie cuvenită creaţiei actuale şi universale. Grija deosebită pentru o ţinută artistică de prestigiu a concertelor a făcut ca în ultimul timp să aibă ca oaspeţi pe cei mai valoroşi dirijori şi solişti din ţară şi străinătate. Putem aminti printre alţii pe : Ion Voicu, Valentin Gheorghiu, Mircea Basarab, Antonin Ciolan, Nicolae Herlea, Stefan Ruha, Rolf Kleinert, Daniil Şafran etc.

În prezent preocuparea orchestrei simfonice din Oradea este de a cuprinde într-o singură stagiune un repertoriu cît mai bogat, de a întreţine flacăra muzicii consacrată de tradiţie şi de a da viaţă creaţiilor noi inspirate din adevărul umanist.

Participarea substanţială a auditorilor confirmă certe realizări, resurse puternice şi noi progrese viitoare (în ultimii zece ani au avut loc peste 500 de concerte la care au participat aproximativ 300 000 de auditori).

În lumina perspectivei de viitor, Filarmonica de stat din Oradea capătă o deosebită răspundere în sensul ţinutei artistice, a promovării mereu mai inspirate a marelui repertoriu universal şi în deosebi a muzicii româneşti.

Cu prilejul sărbătoririi celor 45 ani de activitate s-a organizat o săptămînă muzicală care a cuprins concerte simfonice, de cameră, concerte vocal simfonice cu contribuţia corului Conservatorului Gheorghe Dima din Cluj. Aceste concerte au cuprins lucrări de Bach, Wagner, Brahms, Tiberiu Olah, Filip Lazăr, Prokofiev, Weber, Respighi, la care au colaborat Gheorghe Halmoş, Zoria Sihmurzaeva din U.R.S.S., dirijorii M. Raţiu şi E. Acel.

Aniversarea a 45 de ani de la înfiinţarea Filarmonicii de stat din Oradea constituie un moment de mîndrie pentru trecutul artistic naţional şi totodată un avînt spre noi şi frumoase înfăptuiri.

AL. FIREZ
A. GEOLDES

Pancio Vladigherov la 70 de ani

de Vasile Cristian

La 13 martie 1969 compozitorul bulgar de prestigiu internaţional, Pancio Vladigherov, a împlinit vîrsta de 70 de ani. O vîrstă de la care maestrul bulgar poate privi cu satisfacţie drumul parcurs, presărat cu valoroase realizări artistice, care-i dau dreptul să scruteze cu încredere zarea viitoarelor sale înfăptuiri creatoare. Prin activitatea sa multilaterală de compozitor, dirijor, pianist (din 1921—1932 el a activat la Berlin ca pianist, compozitor şi şef de orchestră la teatrul marelui regizor Max Reinhardt) şi pedagog eminent, Pancio Vladigherov a contribuit într-o largă măsură la popularizarea artei muzicale a patriei sale în lume.

Apariţia lui Vladigherov în viaţa cultural-artistică a ţării sale, după generaţia compozitorilor pionieri, fondatori ai teatrului liric şi a stilului vocal şi coral naţional (generaţie din care făceau parte Z. Manolov, D. Hristov, Panaiot Pipcov, G. Atanasov, D. Gheorghiev, A. Boheresliev ş.a.) a marcat o etapă hotărîtoare în creaţia muzicală bulgară, cu deosebire în domeniul formelor simfonice şi al celor de cameră. Cercetător pasionat al folclorului naţional, P. Vladigherov îşi orientează de la primele lucrări creaţia spre valorificarea în marile forme simfonice şi de cameră a graiului muzical specific poporului său. Prin exemplul viu al creaţiei sale ca şi prin fecunda sa activitate pe tărîmul pedagogiei muzicale, Pancio Vladigherov a exercitat o influenţă puternică şi binefăcătoare asupra tinerilor compozitori şi interpreţi din ţara sa, pe care i-a raliat în jurul principiului şi conceptului de şcoală naţională, avînd puternice rădăcini în idealurile artistice ale înaintaşilor, legate de apariţia şi dezvoltarea statului bulgar modern.

După primii ani ai copilăriei petrecuţi în localitatea Colarovgrad, la vîrsta de 12 ani, Pancio Vladigherov are prilejul de a pleca în Germania, la Berlin, unde a studiat compoziţia cu Paul Juohn, Fr. Gernsheim şi Georg Schumann iar pianul mai întîi cu H. Bart şi apoi cu faimosul pianist beethovenian Leonid Kreutzer. Studiile sale componistice fură încununate în anul 1918 de distincţia premiului „Mendelssohn-Bartholdy", obţinut pentru „Concertul pentru pian şi orchestră, Nr. 1", op. 6, lucrare a cărei primă audiţie, cu autorul la pian, îl va impune atenţiei cercurilor muzicale europene. Doi ani mai tîrziu, în 1920, el va obţine acelaşi premiu pentru „Trei impresiuni simfonice" op. 9.

Revenind în anul 1932 în Bulgaria, Pancio Vladigherov fu numit profesor de compoziţie şi de pian la Conservatorul de Muzică din Sofia, unde activează pînă astăzi. Dese ori, în decursul carierii sale, Pancio Vladigherov a întreprins turnee de concert peste hotare, prezentînd publicului din diferite ţări propriile creaţii, atît ca pianist cît şi ca dirijor. În decursul anilor sfera cuprinderii sale artistice s-a lărgit progresiv, înglobînd variate forme şi genuri. Amintim opera „Ţarul Kaloyan", op. 30, baletul „Legenda lacului", op. 40, muzică de scenă la un număr de 12 piese montate pe scena teatrului Max Reinhardt din Berlin, două simfonii, op. 33 şi op. 44, Patru concerte pentru pian şi orchestră, op. 6, op. 22, op. 31, op. 48, Concertul pentru vioară şi orchestră, op. 11, Suita bulgară, op. 21, Poemul evreesc, op. 47, Şapte dansuri simfonice bulgare, op. 23, Improvizaţie şi Toccata, op. 36, Fantezia pentru violoncel şi orchestră, op. 35, Poem dramatic, op. 52, Cvartetul de coarde, op. 34, Trio pentru pian, vioară şi violoncel, Sonata pentru vioară şi pian, precum şi un mare număr de piese destinate pianului. Menţionăm din acestea „Variaţiuni", ciclul „Preludii exotice" (ulterior orchestrate), ciclul celor 7 piese reunite sub titlul „Clasic şi romantic", Sonatina concertantă, op. 28, „Cîntece şi dansuri bulgare" (transcrise pentru o formaţie camerală), precum şi ciclurile de miniaturi intitulate „Şumen", „Episoade",

„Tablouri", „Acvarele", rapsodia „Vardar" pentru vioară şi pian, op. 16, transcrisă într-o versiune pentru orchestră şi pian şi mai multe cîntece bulgare pentru voce şi pian, altele pentru voce şi orchestră.

Vechi prieten şi admirator al poporului român, al artei sale profesionale şi populare, Pancio Vladigherov a abordat tematica noastră folclorică. El a scris lucrările intitulate „Patru dansuri simfonice româneşti", op. 38, „Două schiţe simfonice româneşti", op. 39 şi celebra versiune orchestrală a Horei staccato de Grigoraş Dinicu, intrată ca piesă de strălucitoare virtuozitate în repertoriul unor mari orchestre simfonice ale lumii.

Lucrările simfonice şi de cameră ale maestrului bulgar se caracterizează printr-o remarcabilă măiestrie a prelucrării tematice, prin coloritul lor armonic şi instrumental viu, luminos. Fondator, alături de academicianul Petco Stainov al stilului simfonic în muzica bulgară, Pancio Vladigherov este considerat prin extensiunea şi valoarea intrinsecă a creaţiei ca şi prin roadele bogate ale activităţii sale pedagogice, şeful şcolii muzicale contemporane bulgare.

De două ori laureat al premiului de stat „Gh. Dimitrov", P. Vladigherov poartă ca o cuvenită răsplată a talentului şi străduinţilor sale creatoare titlul de Artist al Poporului.

Cu prilejul trecerii sale în a opta decadă a vieţii, facem maestrului din ţara vecină şi prietenă urarea noastră tradiţională „La mulţi ani !".

PREZENŢE

„Musica Nova"

După turneul întreprins în Jugoslavia, „Musica nova" a susţinut, în luna noiembrie, o serie de concerte în Berlinul occidental, R.F. a Germaniei şi Austria. În Austria, prezenţa „Musicii nova" s-a încadrat perfect în ambianţa „Săptămînii culturii româneşti", manifestare organizată şi găzduită de oraşul Linz.

„Musica nova" îşi axează activitatea pe prezentarea creaţiei contemporane, cu lucrări camerale aparţinînd compozitorilor români sau creatorilor de gen din muzica universală. Din programul de turneu au făcut parte lucrări semnate de Adrian Raţiu, Doru Popovici, Cornel Ţăranu, Dan Constantinescu, Costin Miereanu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Alexandru Hrisanide şi Eugen Wendel. Omagial, a fost inclusă şi o creaţie enesciană a cărei primă audiţie aparţine formaţiei — *Trio în la minor. Preludiile* pentru clarinet şi pian de W. Lutoslavski şi *Cvartetul „Pour la fin du Temps"* de Messiaen au completat repertoriul turneului.

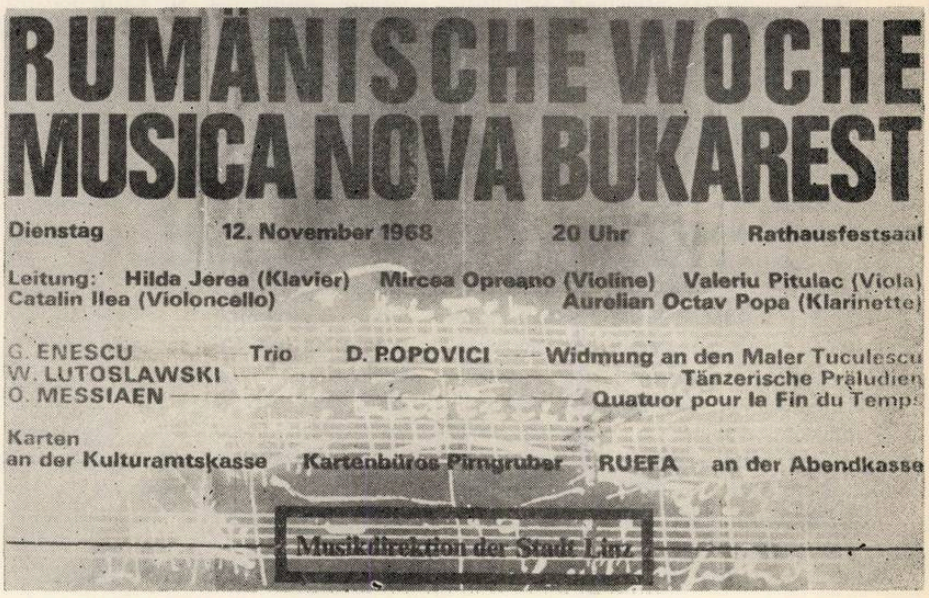
În primul rînd ne interesează reacţia publicului la cunoaşterea cîtorva aspecte ale creaţiei româneşti contemporane. Iată, reflectînd aceste impresii, cîteva spicuiri din cronicile care au consemnat turneul artiştilor români :

„Cum se compune astăzi într-o ţară ca România ? La această întrebare am

DE PESTE HOTARE

căpătat un răspuns parţial prin ansamblul „Musica nova" din Bucureşti. Aceasta a fost cu atît mai mulţumitor cu cît un contact direct cu muzica românească constituie o raritate". Aşteptările au fost îndreptăţite, căci acelaşi ziar vest-berlinez — Der Abend — menţionează în continuare : „În creaţiile lui Raţiu, Constantinescu şi Popovici zac energii nedomolite, forţă tînără, tărie ritmică — calităţi care se vădesc a fi tipice tinerilor compozitori între 30—40 de ani".

„După un ansamblu olandez „Muzica viva" şi un concert cu compozitori cehi, am ascultat la Gedenkbibliothek excelentul ansamblu românesc „Musica nova" din Bucureşti — completează ziarul „Der Tagesspiegel" din Berlinul occidental. Compozitorii tineri păstrează în operele lor, corespunzător tradiţiei muzicale şi temperamentului lor, contactul cu mijloacele de expresie muzicală pentru care s-a încetăţenit cuvîntul „vital". Căci deşi scara tratării muzicale instrumentale include întreg repertoriul avantgardist de tremoli, glissandi şi flautandi, a sunetelor redate la căluş bătute pe corpul instrumentului, sunetele muzicale sînt mereu ispitite să treacă la inflexiuni melodice tradiţionale". *„Concertino* de A. Raţiu, scris pentru formaţia completă a ansamblului bucureştean, înlănţue cinci părţi, într-un stil foarte expresiv, sensibil, delicat ; fiecare instrument are o dată primordialitate ; se face uz cu inteligenţă de elemente



Artiști români pe scenele lumii

postseriale" (Stuttgarter Zeitung, după concertul din ciclul „Musica exemplaris" de la Kassel). „Olah este mereu un descoperitor al zonelor sonore... Țăranu folosește un stil personal, care îi permite să asocieze un lirism reținut — în *Ebauche* — cu o ritmică personală... Cu opusul său, *MP5*, Hrisanide a pretins multă răbdare ; publicul, aplaudînd protestatar și vociferînd, a condus către un succes de scandal (Badisches Tageblatt). „Anatol Vieru, în *Sonata* pentru violoncel, s-a impus tocmai prin disciplina formei, cu care risipa de pizzicati și stacatti între diferite accente de forte în coloană, realizează principiul structurii" (Telegraf-Feuilleton). „Doru Popovici a dedicat ansamblului bucureștean lucrarea *Omagiu lui Țuculescu*, o muzică dură, cu accente motorice, cu o coloristică bogată, turnată ca într-un monolit". (Oberösterreichisobe Nachrichten).

Despre nivelul la care s-au prezentat interpreții români, se fac numeroase aprecieri, privind întreg ansamblul și calitatea fiecărui muzician în parte. „Grupul acesta de muzicieni specializat în muzica nouă, existent doar de trei ani, cuprinde, sub conducerea energică a pianistei Hilda Jerea, instrumentiști de coarde ca Mircea Opreanu, Valeriu Pitulac, Cătălin Ilea, și clarinetistul-star Aurelian Octav Popa, soliști de categoria cea mai fină pentru muzica de cameră" (Berliner Morgenpost). „Tonul fascinant al violoncelistului excepțional Cătălin Ilea și delicatele cantilene ale violonistului Mircea Opreanu ne-au rămas multă vreme în memorie. Aurelian Octav Popa și-a măiestrit clarinetul în modul cel mai perfect". (Tageblatt — Linz). „O cîntăreață de talia Emiliei Petrescu — în *Ebauche* de C. Țăranu — a împrumutat soprano-ul ei bogat în modulația acestei lucrări, care merge de la șoaptă și rostire pînă la cîntarea lirică și dramatică" (Kasseler Zeitung). „Hilda Jerea a înregistrat un succes deosebit. Compozitoare și pianistă, ei i se datorează înființarea și perfecționarea de azi a ansamblului" (Badische Tageblatt). „Musica nova din București și-a justificat, în concertul dat la Linz în timpul Săptămînii românești, reputația sa bună de interpret al muzicii moderne. Lor li se potrivește cazul nu prea des întîlnit ca muzicieni exclusiv de înaltă calificare să cultive muzica de cameră și să apară totodată ca un corp sonor omogen și echilibrat... La avantajele individuale ale membrilor formației se adaugă înțelegerea și dragostea pentru muzica modernă, de care sînt legați cu trup și suflet" (Ob. Nachrichten). Iar Unabhängige Kronen Zeitung adaugă, ca o concluzie a acestui turneu : „De fapt a fost un concert al Superlativului".

Liliana CONSTANTINESCU

Organizîndu-și un repertoriu bogat prin concertele de Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lalo, Sonata a II-a de Prokofiev, etc. Ion Voicu și-a cîștigat reputația unui valoros și desăvîrșit violonist.

„Furtunoase aplauze pentru Ion Voicu"... „acest excelent artist a făcut o covîrșitoare impresie nu numai prin tehnica sa colosală dar și prin simțul său muzical..." „Acest violonist este un muzician căruia nu-i place să dea frîu liber sentimentelor sale... totul izvorăște dintr-un sever control dublat de o tehnică și un fin echilibru al sunetelor, înainte de a exprima adevărata muzică". „Frumosul Stradivarius era atît de supus stăpînului său încît arcușul său magic a redat cele mai dulci sunete care dormeau de sute de ani în cutia sa". Sînt aprecieri făcute de-a lungul unui bogat turneu întreprins de violonistul Ion Voicu în cursul anului 1968 prin Grecia, Austria, R.F. a Germaniei, Japonia, Israel, Suedia, Turcia, Polonia și lugoslavia, de către ziare și reviste de prestigiu cum sînt : Elefteros Vorras — Salonic, Volksblatt — Viena, Stadt Koblenz — R. F. a Germaniei, The Japan Times — Tokio, etc.

În turneul din R.D. Germană, Sofia Cosma, care a dobîndit prin numeroasele sale apariții pe scenele din străinătate, un renume internațional, a dat dovadă și la Magdeburg de aceleași calități care au consacrat-o.

„Pianista română a entuziasmat în cel de-al treilea concert" — afirma ziarul Mitteldeustche Neueste Nachrichten, executînd Burlesca pentru pian și orchestră de Richard Strauss. A fost remarcată tehnica deosebită, care a declanșat „un adevărat joc de

artificii pe pian", cît şi maniera deosebită de a cînta şi captiva publicul. Potenţialul artistic al pianistei a fost răsplătit cu ovaţii furtunoase în cele două bisuri : Rapsodia XII-a de Liszt şi Bagatella de Beethoven, lucrări ale căror dificultăţi sînt accesibile numai „artiştilor de prim rang".

Gabriel Amiraş, aflat în turneu în Austria, la Viena, a susţinut un program care a oglindit şi etalat pe deplin tehnica şi sensibilitatea unui „talent destinat a face o frumoasă carieră" — (Arthur Rubinstein) — a demonstrat din plin, prin interpretarea a două sonate de Beethoven, Ondine şi Jeux d'eau de Debussy, Scabro de Ravel şi Sonata op. 24 de Enescu, o bună înţelegere spirituală a lucrărilor şi o tehnică şlefuită. Nu e de mirare că cele două ample cronici înserate în ziarele vieneze Volkstimme şi Arbeiter Zeitung să amplifice succesul cu totul deosebit de care s-a bucurat tînărul interpret român.

Un succes cu totul deosebit şi care ne-a atras atenţia într-un mod cu totul aparte este tînărul violonist Eugen Sîrbu, care a inaugurat cu brio stagiunea de concerte a Conservatorului din Roubaix.

Tînăr şi autentic talent, absolvent al Liceului de muzică din Galaţi, descoperit cu ocazia concursurilor Dialog la distanţă — iniţiate de Radioteleviziunea Română — şi laureat al mai multor concursuri, a obţinut o bursă de studii la Conservatorul din Roubaix. Tînărul interpret român a obţinut la 18 ani o frumoasă apreciere din partea presei şi a publicului în concertul de Felix Mendelssohn — Bartholdy şi în două piese solo pentru vioară de J. S. Bach şi Paganini (Capriciul nr. 9), care au concretizat virtuozitatea sa. Aceste aprecieri ne-au fost semnalate în ziarele La Voix du Nord şi Nord-Eclair, care au acordat în paginile lor cronici elogioase şi au semnalat buna inspiraţie a deschiderii stagiunii de concerte a Conservatorului din Roubaix prin prezenţa interpretului român.

Mai consemnăm turneul Ansamblului Folcloric din Timişoara în R. P. Ungaria şi al baletului Operei Române întreprins în decursul stagiunii 1967/1968 în Liban, R.P. Polonă, R. S. Cehoslovacia, R.D. Germană, R.S.F. Iugoslavia, R.P. Bulgaria şi R.P. Ungaria, care s-au bucurat de un real succes.

Constantin DRĂGOI

Dan Iordăchescu

Presa muzicală ne-a adus ecourile unor noi succese ale baritonului Dan Iordăchescu în diverse centre muzicale ale Europei.

Parcurgînd un itinerar concertistic operistic care a început cu Belgrad şi a continuat apoi cu Hitzacker pe Elba, Berlinul de vest şi cel răsăritean, Magdeburg şi Mannheim, Dan Iordăchescu s-a bucurat peste tot de înalta preţuire a criticii şi publicului. „Baritonul Dan Iordăchescu de la Bucureşti — scrie cronicarul ziarului „Bergedorf" din Hamburg — a apărut ca un cîntăreţ excepţional de dotat... În posesia unei voci care sună splendid şi minunat, Dan Iordăchescu *este un artist de mare clasă internaţională*".

„Hamburger Abendblatt" vorbeşte despre „Dan Iordăchescu ca marea revelaţie a Festivalului de la Hitzacker" „Dan Iordăchescu, împreună cu colegul său de voce Nicolae Herlea sînt cei mai cunoscuţi şi renumiţi cîntăreţi, care în ultimii ani, din patria lor România — au pornit spre o mare carieră internaţională, scrie celebra revistă germană „Opern Welt".

După ce face o biografie a cîntăreţului român, cronicarul de la „Opern Welt" notează : „Dan Iordăchescu care este un bariton de pură factură italiană nu rămîne numai aci ci se consacră cu egal succes în operă, concert, oratoriu, lied, ceea ce este un lucru foarte rar întîlnit la cîntăreţii contemporani".

Cronicarii sînt unanimi în a-l socoti pe cîntăreţul român alături de Dietrich Fischer-Dieskau şi Herman Prey unul dintre interpreţii ideali ai liedurilor lui Schumann.

Televiziunea din Jugoslavia a închinat cîntăreţului român un film de o oră cuprinzînd fragmente din operele lui Mozart şi Verdi. Filmul reprezintă cea mai lungă ecranizare închinată vreodată în Jugoslavia unui cîntăreţ de operă.

La Festivalul de la Hitzacker — directorul uneia dintre cele mai mari companii de impresariat din lume „Word Edie Musik Management" a oferit cîntăreţului român posibilitatea de a cînta anul viitor timp de 10 luni în S.U.A. şi Canada.

La Mannheim dirijorul Horst Stein i-a propus cîntăreţului român mai multe angajamente la opera din San Francisco, Viena şi Festivalul italian de operă de Mannheim din aprilie 1969. La acest ultim festival, Dan Ior-

dăchescu va cînta în „Bal mascat" și „Aida" alături de Carlo Bergonzi, Leonnie Ryzanek, Vera Little, Sandor Konya.

În martie 1969 cîntărețul român cîntă de asemenea la Wiesbaden într-un concert alături de Mario del Monaco. În cursul următoarelor săptămîni, Dan Iordăchescu va cînta într-o serie de spectacole verdiene pe scena Operei din Paris.

În sfîrșit, alături de pianistul vest german Wolfgang Scheringer, Dan Iordăchescu a susținut la București un concert special de lieduri imprimînd totodată pe trei discuri „Electrecord" întreaga muzică camerală-vocală a lui George Enescu.

În stagiunea în curs Dan Iordăchescu va debuta de asemenea în trei noi roluri de operă (în „Don Carlos", „Aida" și „Samson și Dalila").

Baalbeck

Mașina gonește pe șoseaua care urcă mereu. În urmă rămîne Beirut-ul, înăbușit de dogoarea uscată a unei după-amiezi de august, inert în lumina calcinată. Simți în nări cum se transformă aerul și după zece minute îi savurezi pulsațiile sănătoase și începi să-i observi transparența. Serpentinele îți descoperă priveliști muntoase, cu înălțimi înverzite, pădurici de pini și livezi de meri. Străvechii munți ai Libanului te privesc din jur printr-o zare albastră, de mare calmă. Țărmul sinuos al Mediteranei este sub bolta înverzită a colinelor și cerul reflectă albastrul apelor ca într-o oglindă cochetă. Locuințele de toate felurile, de la vilele somptuoase pînă la modestele căsuțe libaneze, vesele și primitoare, se agață de povîrnișurile stîncoase.

Lași în urma ta orașele de vară, Aley, Khamdun, Sofar. Șoseaua suie direct spre stîncile abrupte. Mirajul s-a înfăptuit și oglinzile s-au răsturnat. În fața călătorului este drumul Siriei, o panglică lucioasă printre roci roșietice. În depărtare munții severi se îmbracă în purpură. Cîmpurile se scufundă în ceața albastră. Stîncile sunt lacome de ultima lumină a soarelui. În nuanța îndepărtată pare să fie sămînța roșie, care s-a privit în mare și a zămislit sîngele vestit, al purpurei de Tyr. Reverberația ei se amestecă cu duritatea pietrei.

Pe măsură ce cîmpia se întunecă, munții se luminează și nu mai știi cărei lumi aparții, zilei sau nopții?

Cîmpia generoasă Bekaa se întinde la răscrucea drumurilor, răspîntie importantă, unde se întîlneau pe vremuri caravanele, la jumătate de cale, între munții Libanului și Anti-Libanului. Aci se înalță superbe în flăcările crepusculului, ruinele așezării Baalbeck.

La Baalbeck, s-a lăsat deodată noaptea. Brusc, ca fatalitatea. Coloanele s-au aprins din nou, sub lumina sofistică a reflectoarelor. Culoarea pietrei galbene de jurasice biruie adîncul cerului.

Cadru magnific, unde geniul Orientului și inteligența civilizațiilor mediteraneene își spun definitiv cuvîntul, Baalbeck-ul este amfiteatrul în care de 13 ani neîntrerupt, în fiecare vară, în orele serilor insolite libaneze, se desfășoară un festival al muzicei, teatrului și dansului.

Devenit notoriu prin continuitatea și originalitatea ambianței, Festivalul Internațional de la Baalbeck a reunit cîteva trupe de prestigiu din diferitele colțuri ale lumii.

Festivalul s-a deschis cu concertele vestitei cîntărețe egiptene, *Oum Koulsoum*, numită „steaua Orientului" sau „privighetoarea Nilului". De mai mult de treizeci de ani, această cîntăreață originală stîrnește delirul publicului arab, care o ascultă cu venerație timp de patru ore, intonînd cantilenele orientale cu un sentiment nostalgic. Dotată cu o voce de calitate deosebită, Oum Koulsoum își alege cu mult gust cupletele a căror valoare poetică și umană este emoționantă.

Baletele Operei din Stuttgart, de sub conducerea distinsului coregraf John Cranko, s-au prezentat cu un repertoriu ales și concentrat: Romeo și Julietta de Prokofief într-o versiune personală, Apollon Musagetul de Stravinski în coregrafia neoclasică a marelui Balanchine, Jocul de cărți de Stravinski o

DE PESTE HOTARE

creație recentă a coregrafului John Cranko, Estro Armonico, pe muzică de Vivaldi. Acest ultim balet reunește 3 concerte în la major, la minor și re major din cele 12 concerte ale lui Vivaldi, Opus 3.

„Opus 1" de Webern a completat programul trupei europene. Compusă pe o Passacaglia, coregrafia lui Cranko este un procedeu de forme, o născocire de linii căutate, o compoziție abstractă și uscată, cu toate eforturile creatorului de a-i conferi un motiv ritmic obstinat.

Participarea baletului lui John Cranko a fost corectă, notabilă dar fără strălucire. Poate cadrul uriașelor ruine a zdrobit fragilitatea concepției de a folosi linia și expresia ei în mișcarea corpurilor disciplinate. Sau poate gîndirea coregrafică a fost mai puțin convingătoare ca altădată.

Cel mai mic teatru din Marea Britanie, *Traverse Theatre Company* condus de Gorden McDougall a dat cîteva reprezentații cu piesa „Din jale se întrupează Electra" de O'Neill.

Considerat un teatru experimental, în spiritul încercărilor contemporane, *Traverse Theatre Company* se bucură de un prestigiu meritat pe care l-a dovedit și de această dată.

Academia Filarmonica Romana a prezentat „Povestea soldatului" de Stravinski într-o interpretare onorabilă. Repertoriul mai cuprindea „Tancred și Clorinda" de Monteverdi și un balet într-un act de compozitorul contemporan Goffredo Petrassi intitulat „Estri". Este cea mai recentă lucrare a compozitorului, scrisă pentru 15 executați sau cinci grupuri de muzicieni. Opera se desfășoară fără soluție de continuitate. Scriitura sonoră se dezvoltă din cele trei note inițiale. Grupele de instrumente sînt tratate ca simple entități instrumentale iar varietatea fantezistă a figurilor sonore se învîrtea în jurul unui singur pol sonor: un „si", simbolul unui punct luminos de viață.

Singura creație autohtonă a Festivalului a fost *Teatrul de folclor libanez*, trupă alcătuită ocazional, cu scopul de a prezenta publicului cîntecele și dansurile libaneze. Inițiată în 1957, această trupă participă regulat la spectacolele de la Baalbeck, cu o producție anuală. De această dată au prezentat „Citadela", operetă

populară inspirată dintr-o poveste istorică. Citadela se numește Iaal și există încă în Nordul Libanului. A fost stăpînită în secolul XVII de Mokaddemi și cumpărată în 1812 de Mustafa Aga Barbar, un aventurier care a devenit mai tîrziu guvernatorul orașului Tripoli. Argumentul piesei este sentimental, iubirile dansatoarei Nur și frumoasei Leila, sora lui Hakem, stăpînul cetății, cu prinții Badr și Sakr, deghizați în negustori de mătăsuri.

Legenda este îmbogățită de întîmplări senzaționale, asediul cetății, lupte, prizonieri și suprema reconciliere în sfîrșit de act. Momentele importante sunt subliniate prin apariții de cămile și de călăreți beduini autentici.

Scenizarea este făcută în gustul spectacolului tipic oriental care se numește „operă arabă" și care în fond este o încercare de operetă folclorică. Cîntăreața Sabah, o voce plăcută, posedă un repertoriu tipic din care nu lipsește cîntecul „Abu Zulu", pe care îl fredonează și publicul. Grupul coral ia parte la acțiune, intervenind în toate cîntecele cu refren și acompaniind dansurile.

Coregrafia se bazează pe dansul tipic național „Dabke", un fel de joc lent cu bătăi. Acest dans este foarte răspîndit în Orientul Mijlociu, fiind cunoscut din Liban și Siria pînă în Egipt. Dar patria lui este incontestabil teritoriul libanez și zona mediteraneană. Coregraful, Sarkis Paskalian, s-a străduit să dea dansurilor o strălucire spectaculară de care au nevoie, din pricina sărăciei de figuri.

Spectacolul de folclor libanez ar fi fost net mai pregnant dacă nu ar fi fost prezentat play-back, ceea ce a scăzut simțitor din calitatea și convingerea interpretării.

Festivalul de la Baalbeck s-a încheiat într-un mod triumfal, prin participarea *Orchestrei Filarmonice din Berlin* și a strălucitului artist *Herbert von Karajan*.

În amfiteatrul cu acustică formidabilă, în cadrul grandios al templelor uriașe, Herbert von Karajan și-a dăruit din plin geniul și fantezia sa unui public avid să-l asculte și să-l vadă cum trăiește și creiază universul său sonor.

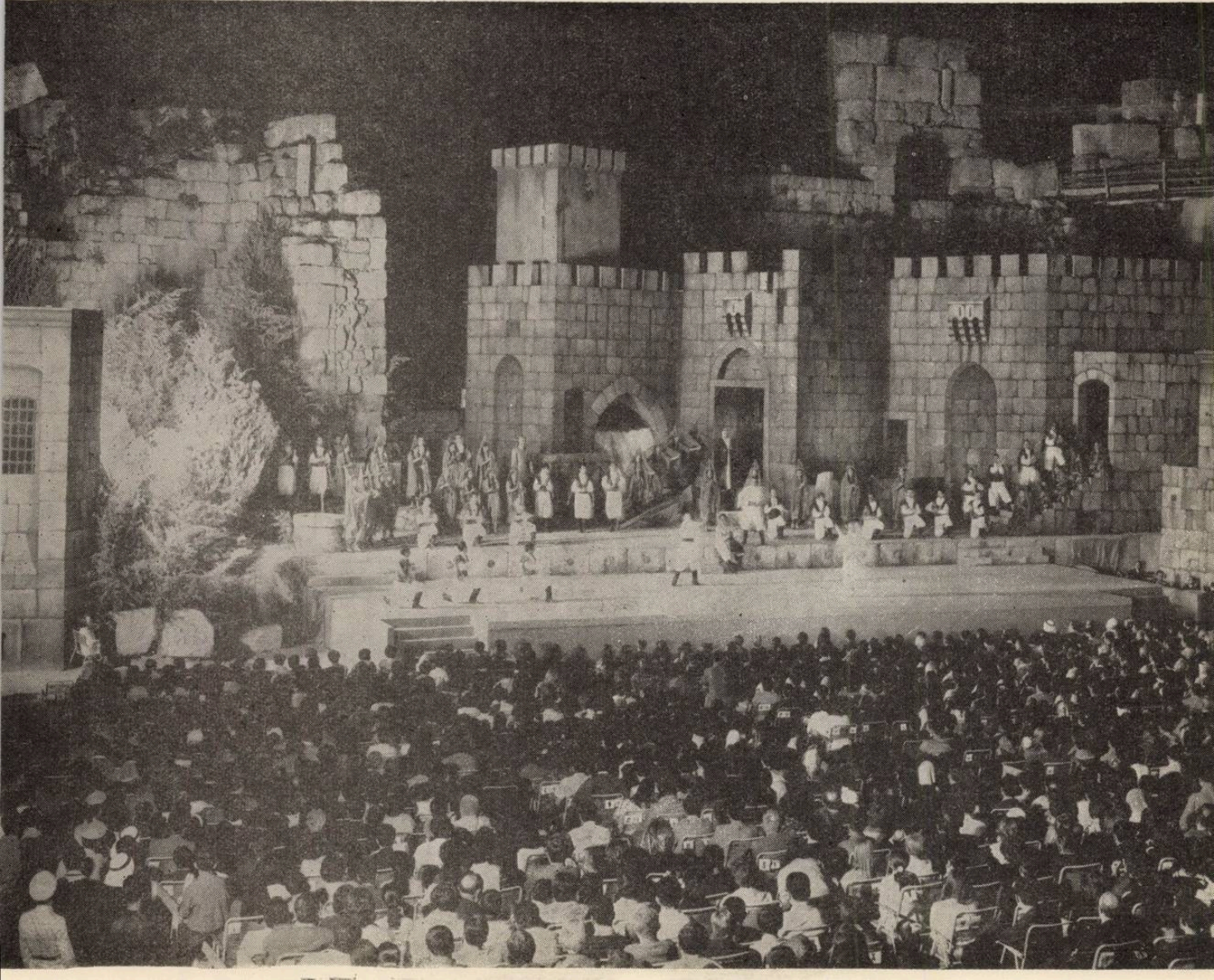
DE PESTE HOTARE

Repertoriul, sobru și impecabil, a cuprins Simfonia V-a de Beethoven, Uvertura Coriolan, Simfonia în La major de Mozart, Simfonia II-a de Brahms și Till Eulenspiegel de Richard Strauss.

Cu ultimele acorduri ale Simfoniei de Brahms a luat sfîrșit ediția a XIII-a a Festivalului de la Baalbeck. Pentru un an ruinele vor rămîne mute de muzică și încremenite în neuitata lor ședere. Tăcerea se va adăuga la tăcerile trecutului, prin care gîndurile ne-au purtat în acest itinerar, prin care prezentul se țese pas cu pas cu îndepărtatul trecut al țărmului mediteranean.

În peisajul Libanului, marea și muntele stau în aceiași îmbrățișare de milenii. Simbolurile descifrate pe pietre rămîn în zarea în care se amestecă numele multor civilizații. Baalbeck-ul va fi același și în vara următoare.

EUGENIA POPESCU-JUDEȚ



muzica

INFORMATIONS

La florissante vie musicale roumaine a été, malheureusement, assombrie, à la fin de l'année 1968, par la mort — à peu de distance près — de Tiberiu Brediceanu et de Sabin Drăgoi. Avec eux, la musique roumaine perd non seulement deux folkloristes de grande valeur mais aussi deux compositeurs qui ont laissé des oeuvres importantes dans le domaine du théâtre musical ainsi que dans celui de la musique de chambre, chorale et symphonique.

Tiberiu Brediceanu né le 2 avril 1877 à Lugoj, a été le fondateur du Theâtre musical de Cluj (1919), du Conservatoire de Cluj (1920) dont il a assumé la direction. Directeur aussi de l'Opéra de Bucarest (1941—1944), président (1928—1947) et directeur (1934—1940) du Conservatoire de musique Astra *de Braşov, membre fondateur de la Société des Compositeurs roumains (1920) membre correspondant de l'Académie Roumaine (1937) membre correspondant de la Société française de musicologie (1929) etc., il a écrit les* Scènes lyriques et corégraphiques, des Danses symphoniques, *deux* Suites *pour violon et piano,* Noëls *pour voix et piano,* Doine, Miorița *(six thèmes de la ballade pour quatuor vocal et piano) etc. On lui doit, entre autres, un recueil de 170 mélodies populaires de Maramureş, etc. etc.*

Le meeting de deuil a eu lieu à l'Union des Compositeurs.

En faisant l'éloge du défunt, le Président de l'Union des Compositeurs, Ion Dumitresco, a dit, en résumé : „Au seuil de notre siècle, au pays roumain d'outre-monts, un jeune homme vaillant et ardent, descendant d'une bonne souche d'intellectuels, patriotes militants pour la liberté du peuple roumain opprimé, partait à travers la Transylvanie, le Maramureş, et le Banat, à la recherche des mélodies populaires, qu'il recueillait comme une abeille laborieuse. Tout d'abord à l'oreille, ensuite avec le phonographe. La transcription des chansons est devenu une passion qui le comblait et qui était sa raison d'être. Folkloriste, publiciste, compositeur, animateur de la vie culturelle, il s'est voué entièrement à son idéal de jeunesse.

Tiberiu Brediceanu a aimé la musique populaire roumaine avec la passion, la candeur et le romantisme du premier amour auquel celle-ci avait droit de la part des musiciens roumains plus anciens ou contemporains : Musicescu, Mureşianu, Vidu, Kiriac, Cucu, Dragoi.

Animé d'un profond sentiment pour le peuple, et dans une parfaite communion de sensibilité avec les hommes de ces lieux, il a accompli pendant soixante ans son oeuvre, l'oeuvre „du Brediceanu".

Aujourd'hui, nous tournons une page d'histoire de la musique roumaine écrite avec persévérance et abnégation durant toute une vie d'homme qui a eu la joie d'avoir vu ses rêves réalisés.

Tiberiu Brediceanu a eu la joie de voir et de vivre l'acte grandiose de l'Union d'Alba Iulia aussi bien que la magnifique floraison de la musique roumaine pendant le demi-siècle qui a suivi à celle-ci.

L'hommage rendu aujourd'hui à Tiberiu Brediceanu est le témoigrage d'un musicien roumain qui comme lui a la même conception du folklore et de ses vertus, de la destinée de la musique roumaine. De notre avenir et celui de de notre pays dans le monde".

Émouvants témoignages d'endeuilée sympathie ont apporté aussi Ion Brad vice-président du Comité d'Etat pour la Culture et pour l'Art, Petre Codreanu directeur-adjoint artistique à l'Opéra de Bucarest, le compositeur Liviu Glodeanu, le professeur et folkloriste Tiberiu Alexandru.

Ancien collaborateur et ami, Tiberiu Alexandru a donné lecture d'une vielle lettre du Maître, qui représente une vraie profession de foi, en ce qui concerne sa méthode de travail pour le recueil des chansons, ses contacts avec les paysans et les musiciens populaires etc.

★

Avec Sabin Dragoi disparaît une figure des plus proéminentes non seulement du monde folklorique mais aussi de la création musicale. Ori-

ginaire de Săliște (1894) il a été le disciple, entre autres, de Vitezslav Novak à Prague. Professeur, d'harmonie, contrepoint et composition (1924—1950) et directeur (1925—1943, 1949—1950) du Conservatoire de Timișoara ; professeur de folklore au Conservatoire de Bucarest (1950—1952), directeur de l'Opéra de Timișoara (1940—1944) vice-président de l'Union des Compositeurs (1940—1945), directeur de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest (1950—1964) et membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste Romînia (1953) Sabin Dragoi était titulaire d'un premier Prix de Composition „Georges Enesco", du grand Prix „Năsturel" de l'Académie Roumaine (1933), du Prix de Composition „Robert Cremer" (1935) etc. etc.

L'oeuvre qu'il nous a laissée est immense : le drame populaire Năpasta *sur un libretto d'après le drame de Caragiale, l'opéra comique de caractère fantasque* Kir Ianulea *— librettiste Radu Urlăteanu,* Horia *opéra historique en sept tableaux — librettiste Sabin Dragoi,* Păcală *— opéra comique pour enfants — librettiste Sabin Dragoi. Dans le domaine symphonique et vocal-symphonique :* Trois tableaux symphoniques, Divertissement rustique *(Ier Prix de composition „Georges Enesco")* Concerto pour piano et orchestre, Fête populaire *— Suite pour orchestre de chambre* l'Historie du sapin *— oratorio pour solistes, choeur et orchestre — vers de Nicolae Pascu, etc.*

Musique de chambre instrumentale et vocale : Quatuor à cordes *(II-ème Prix „Georges Enesco"),* Suite de danses populaires, *Sonate pour violon et piano,* Chant populaire, Doine, Noëls *pour le piano ets. etc. puis* Chrysanthème, *pour voix et piano — vers de Victor Eftimiu,* Chansons populaires, Doine *pour voix et piano etc. etc.*

On lui doit aussi, un grand nombre de choeurs pour voix d'hommes, pour choeurs mixtes, Trente Choeurs du village de Belint etc. etc. *Sabin Dragoi a écrit la musique pour les films* Mitrea Cocor *et L'alouette. Ses recueils folkloriques ont une grande importance artistique et scientifique :* 303 Colinde *avec textes et mélodies, 122 Mélodies du département de Caraș etc L'importance de l'activité du compositeur a été mise en évidence à l'occasion des obsèques qui ont, également, eu lieu à l'Union des Compositeurs.*

„Il y a des noms, — a affirmé Nicolae Călinoiu, directeur musical au Comité d'Etat pour la Culture et pour l'Art — qui représentent non seulement un homme, mais, toute une époque, une page d'histoire. Une pareille page, d'une grande signification pour l'évolution de la culture musicale roumaine, a été écrite par le Maître multilatéral et tellement doué qui fut Sabin Dragoi.

. . . . . .

Il a été le continuateur d'une noble tradition et, lui-même, créateur de tradition ; sa présence parmi nous, qui sommes la génération plus jeune, avait la signification d'un symbole, le symbole de la permanence du génie créateur roumain. En dehors du temps — et des choses temporelles — la musique de Sabin Dragoi s'inscrit avec honneur dans le fond d'or de la culture roumaine".

. . . . . .

Tous les événements cruciaux — a affirmé le compositeur Ion Dumitresco — de la périoade dans laquelle il a vécu et travaillé, le grand accomplissement de 1968, la libération de 1944, aussi bien que les années qui, depuis, nous ont conduit vers l'incandescence des jours actuels, ont trouvé Sabin Dragoi dans les premières lignes, activant sur tous les fronts, apportant sa contribution dans tous les secteurs, dans toutes les circonstances, dans tous les problèmes de la musique et de la culture roumaine..."

. . . . . .

Il s'est référé ensuite aux paroles mêmes du musicien : „J'ai déterré le diamant. Je crois que je n'aurais pas mieux pu donner mon tribut de reconnaissance et d'admiration envers ce peuple génial, auquel j'appartiens ; et de ce fait je m'enorgueillis !" ...„Si jamais je me suis trompé qu'il me soit pardonné, car j'ai été ébloui par l'immense amour pour mon peuple, digne de toute admiration !"

Non, Sabin Dragoi ne s'est pas trompé, il ne pouvait pas se tromper, car la noblesse du geste, la nature de l'engagement envers le peuple, l'intensité de l'amour et la passion mise en jeu pour parachever son travail, est parvenu à faire fondre toutes les scories, pour laisser apparaître l'or pur de ses efforts. Sabin Dragoi reste un maître incontesté de la musique roumaine...

„Dans le grand effort fait pour l'affirmation de la musique roumaine — a dit Vasile Tomesco, secrétaire de l'Union des Compositeurs, Sabin Drăgoi est, et restera pour toujours, l'exemple de l'inébranlable foi dans les vertus artistiques du peuple roumain... Aujourd'hui, après plus d'un demi-siècle de dur labeur dans ce domaine, Sabin Dragoi nous quitte avec la conscience du devoir accompli, en laisant, aux générations à la formation desquelles il a contribué, un noble testament : qu'elles portent encore plus haut le flambeau de la vie et de l'art..."

Le compositeur Mihail Andrico a souligné, au nom de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et en se référant à la création de l'illustre disparu : „qu'une oeuvre comme le Divertissement rustique *reste encore aujourd'hui, un modèle d'authentique création roumaine conçue à une époque où les influences du dehors augmentaient les hésitations, les doutes, les incertitudes. Quant à la grande réussite que représente l'opéra* Năpasta, *celle-ci place Sabin Dragoi au premier rang des plus appréciés créateurs d'un art réellement national".*

L'intense vie musicale s'affirme à Bucarest dans les grandes salles, où les concerts se succèdent régulièrement — l'Athénée, la Radiotélévision, les salles du Palais, l'Opera et le Théâtre de l'Opérette etc. — aussi bien, qu'à l'Union des Compositeurs où, dans le cadre des sections de création et des cénacles qui ont lieu hebdomadairement, sont analysés et discutés, les problèmes de la musique ainsi que les oeuvres présentées en première audition.

Parmi les hôtes étrangers le réputé chef d'orchestre Kurt Masur (R. D. Allemande) a présenté, en première audition, à l'orchestre de la Radiotélévision „Triptychon", de O. Reinhold. Dans le cadre du même concert le pianiste roumain Corneliu Gheorghiu a interprété avec beaucoup de brio le Concerto pour piano et orchestre en mi bemol majeur de Mozart.

L'orchestre de la Radiotélévision a été dirigé, également, par Pietro Argento, chef d'orchestre à la Radiotélévision italienne qui a présenté avec beaucoup d'éclat, entre autres oeuvres symphoniques, Les fontaines romaines *de Respighi et qui a assuré l'excelente collaboration de l'orchestre d'avec la violoniste roumaine Cornelia Bronzetti l'interprète du Concerto no. 1 pour violon et orchestre de Prokofiev. Il est à souligner, entre autres manifestations, les concerts d'une haute tenue artistique soutenus par le violoncelliste Radu Aldulesco et le pianiste Albert Guttman (Sonates de Beethoven etc.).*

Sous la baguette du dr. Ermil Nichifor, l'orchestre de chambre des médecins-musiciens, (distingué avec un 1er prix parmi les formations artistiques d'amateurs) a présenté des oeuvres de Mozart, Schubert, Respighi.

Il est à mentionner aussi l'activité de l'orchestre „Academica" du Conservatoire, formation de date plus récente, qui, dirigé par Alexandre Şumski a présénté dans de très bonnes conditions un programme Beethoven.

La musique chorale française — de Jannequin à Poulenc — a été brillamment présentée dans un concert donné par la Chorale de la Phylarmonique „George Enescu" dirigée par D. D. Botez.

Occasionnellement, les orchestres symphoniques ou de chambre des principales villes du pays présentent leurs réalisations dans des concerts publiques à Bucarest. On doit citer pour le mois de janvier, l'orchestre de chambre de Tîrgu-Mureş et tout récemment, l'orchestre symphonique de Cluj qui, après avoir participé au Festival d'hiver de Russe (Bulgarie) a fait valoir une fois de plus, dans un programme Brahms, ses qualités : précision d'attaque, chant nuancé, belle sonorité d'ensemble. Le prestigieux violoniste Ştefan Ruha a été le soliste du concert, dirigé par Erich Bergel, un de nos meilleurs chefs d'orchestre, un musicien d'élite, qui s'affirme avec un succès croissant. Un programme Haendel a été interprété par l'orchestre de studio de la Radiotélévision sous la direction musicale de Carol Litvin, ayant pour solistes les chanteurs Elisabeta Neculce Carţiş, Vasile Moldoveanu, Traian Popescu ainsi que l'organiste Matei Cozma.

Il nous tarde de parler du très jeune et très doué Radu Lupu, pianiste de classe mondiale, qui a remporté, d'ailleurs, le Premier Prix au Concours International de piano de Texas et qui a présenté, dans une audition intégrale, les Concertos de Beethoven, avec l'orchestre symphonique de la Radiotélévision sous la direction musicale de Iosif Conta.

Parmi les hôtes de l'Opéra c'est avec plaisir que nous citons la jeune soprano Alis Manukyan soliste de l'Opéra d'Istamboul (voix généreuse, désinvolture et aplomb scénique) qui a interprété le rôle de Gilda dans „Rigoletto" — rôle soutenu avec une belle voix et toute la participation scénique requise par Vasile Martinoiu, ainsi que le ténor bulgare Ivan Dimov (voix puissante, tempérament fougueux) qui a été le protagoniste ce mois-ci dans „Don Carlos" — également à l'Opéra de Bucarest.

Et nous n'oublions pas nos cantatrices de grande qualité : la soprano Emilia Petresco, la mezzo Martha Kessler qui, acompagnées soit au piano par Nicolae Rădulesco, soit à l'orgue par Horst Gehann, nous ont présenté des pièces du répertoire contemporain ainsi que les oeuvres des grands préclassiques.

En dirigeant l'orchestre symphonique de la Radiotélévision, Emanoil Elenesco nous a fait connaître, entre autres pièces de concert, le Mouvement symphonique pour deux orchestres à cordes *de Mircea Istrate, — oeuvre d'un modernisme hardi, très intéressant. Au même concert nous avons eu l'occasion de réentendre l'aprécié violoniste Joseph Suk, de Prague dans le Concerto no. 3 (sol majeur) de Mozart, et par la suite notre organiste Helmut Plattner soliste de la IIIème Symphonie pour orgue et orchestre de Saint-Saëns.*

A l'Union des Compositeurs l'activité musicale se poursuit dans les sections et les cénacles. Les compositeurs présentent leurs oeuvres souvent en première audition. Les discussions ont un caractère critique et constructif. En ce sens, nous citerons les pièces symphoniques Ulysse *de Liviu Glodeanu,* L'immolation d'Iphigénie *de Pascal Bentoiu et* Vitraux *de Mihai Moldovan présentées par leurs auteurs, ensuite commentées, analysées. La conférence que le compositeur Aurel Stroe a fait sur les problèmes concernant la réalisation de la musique moyennant les procédés cybernétiques, a été suivie avec beaucoup d'attention par un bon nombre de compositeurs qui ont apprecié l'exposé du compositeur.*

Dans le cadre de la section de musique légère ont été presentées des pièces de réalisation plus ou moins récente. Maître Ion Dumitresco, le président de l'Union des Compositeurs a participé au cénacle manifestant un vif intérêt et encou-

rageant la création du genre léger, tout en impulsionant les discussions dans un espirit critique. Ont pris la parole un grand nombre de musiciens : Elly Roman, George Grigoriu, Henri Mălineanu, George Sbârcea, Nicolae Beloiu, Florin Bogardo, Richard Stein, Mihai Dumbravă etc. etc. Les discussions au cénacle ont été conduites par le compositeur Laurenţiu Profeta, dont la pièce Ricã fante de Obor *(Rică, jeune homme d'une élégance outré, du quartier Obor) a remporté le plus grand succès (modernisme post webernien de l'écriture, style déclamatoire très réussi, une grande intensité de sentiment). À la section de musique chorale ont été proposés à être édités des chants de caractère patriotique de Nicolae Oancea et Constantin Palade.*

Dans le cadre des échanges d'ordre culturel nous avons reçu la visite des compositeurs soviétiques, Vitautas Laurusas le directeur de l'Opéra de Vilnius et du compositeur Lucian Prigojin de Leningrad. Le compositeur roumain Dumitru Bughici a été, à son tour, pour deux semaines, à Prague.

Cluj jouit d'une intense vie musicale, favorisée par le nombre croissant des jeunes musiciens formés au Conservatoire „George Dima". Tout récemment le compositeur et professeur Cornel Ţăranu a pris l'initiative de constituer une nouvelle formation de chambre, „Ars Nova", dont il a assumé la direction musicale et qui se propose de présenter, dans des concerts publics toute une littérature musicale nationale et universelle en première audition. „Ars Nova" qui fonctionne à côté de la „Filarmonica de Cluj" comprend douze jeunes musiciens des plus doués. Le répertoire proposé par Cornel Ţăranu est extrêmement divers. Ont été présentés „Improvisations" de Boulez, sur un texte de Mallarmé, „Improvisations pour quatre instruments de Gilbert Amy, une Pièce musicale de Roman Vlad écrite sur les vers „Immer wieder" de Rilke, „Croquis sonores" d'Ivo Petrici, ainsi que les oeuvres des jeunes compositeurs roumains : Les résonnances „Bacovia" d'Anatol Vieru, des mélodies (Lieder) de Cornel Ţăranu sur vers d'Ana Blandiana, des mélodies de Dan Voiculesco, des quatuors de Mihai Moldovan et de Lucian Meţianu, et une pièce écrite par Doru Popovici — vers de Lucian Blaga. Les quatre concerts soutenus à la „Filarmonica" et à la „Maison de culture des étudiants", ont eu un grand succès de public.

Cornel Ţăranu et la formation „Ars Nova" envisagent de présenter toute une série d'oeuvres d'un indiscutable intérêt artistique comme „Le jardin suspendu" de Schönberg, „Canti di vita e d'amore" de Luigi Nono, une Cantate de Dallapiccola ainsi que des oeuvres dues aux compositeurs polonais Dobrowolski et Gorecki, „Episodes" de Vasile Herman, la Symphonie de chambre de Dan Constantinesco, un cycle de mélodies (Lider) de Cornel Ţăranu sur vers de Lucian Blaga, la pièce „Enéaphonie" de Primos Romovs etc.

Parmi les autres manifestations de perspective, Cornel Ţăranu a l'intention de donner aussi un spectacle scénique avec des oeuvres de Ştefan Zorzor et Octav Nemesco.

On ne peut qu'applaudir „l'Ars Nova" et son dirigeant pour ces louables initiatives, en attendant avec un explicable intérêt la réalisation de tous ces projets.

La presse ainsi que l'Opéra de Bucarest a rendu hommage au musicien dont la création (quelques centaines d'oeuvres dans tous les genres) a eu une importance indiscutable dans le développement de l'art musical roumain : George Stephănesco. Il a également milité et réussi à fonder en 1885, après une dizaine d'années d'efforts obstinés, l'Opéra roumain de Bucarest. Cet évènement historique a été marqué, à l'époque, par la représentation, pour la première fois, sur la scène du Théâtre National de Bucarest, de l'Opéra „Linda de Chammonix" de Donizetti.

*Les 125 ans depuis la naissance de George Stephănesco ont été commémorés à l'Opéra de Bucarest tout d'abord par l'éxécution de sa Symphonie en la majeur. En l'interprétant, l'orchestre de l'Opéra, dirigé par Cornel Trăilesco, a marqué aussi, le centenaire — cette année — de la musique symphonique roumaine, du fait que c'est justement sa symphonie qui a ouvert le mouvement créateur dans ce genre, en Roumanie. Par la suite, les solistes de l'Opéra — Viorica Cortez, Elisabeta Neculce, Elena Grigoresco, Ion Stoian et Nicolae Florei, ont interprété ses chansons en style de lied, sur des vers d'Eminesco, V. Alecsandri, T. Demetresco etc., écrites dans l'esprit de la musique populaire roumaine. Les chanteurs Cornel Fînăţeanu, Ladislau Konya, Lucian Marinesco, Nicolae Rafael, Marcel Angelesco, Eduard Tumageanian, Dorin Doinesco, le choeur sous la direction de Stelian Olariu, ainsi que le ballet (Mariana Iorgu, Manuela Cazacu, Adrian Caracaş), ont présenté le III*ème *acte de* Traviata *de Verdi, un des premiers spectacles d'Opéra mis en scène, en 1885, par les soins de George Stephănesco. (A noter que le role de la Traviata avait été tenu, à l'époque, par Adelina Patti).*

On a fêté récemment les 80 ans du compositeur et professeur Ioan Chiresco. Élève de D. G. Kiriac et Castaldi à Bucarest, puis de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, Ioan Chiresco s'est orienté, dès le commencement de son activité, vers la musique chorale qu'il a cultivé avec dévouement, dans le sillage des classiques roumains, cependant avec une empreinte toute originale où l'on reconnait la vibration du souffle indélébile de la musique populaire.

Dirigent, au début de sa carrière artistique, de la „Chapelle roumaine" à Paris, ensuite de la chorale „Carmen" à Bucarest et, dans les derniers ans, recteur du Conservatoire „Ciprian Porumbesco" de Bucarest, le compositeur Chi-

resco, d'un tempérament tout en douceur, a été pourtant un militant passionné sur le terrain de l'éducation des masses, en créant dans l'ésprit de la musique chorale roumaine. Son idéal — affirmé à l'occasion même du jour anniversaire de sa naissance — a été „que chaque village possède sa chorale, en mesure de chanter, du moins à l'unisson, les choeurs les plus populaires ; c'est la base de la culture artistique du peuple". Sa riche production comporte plus de 200 pièces de musique chorale. Surtout pendant le dernier quart de siècle il a écrit des choeurs (pour la République Socialiste România, pour le Parti Communiste, pour les Partisans de la Paix etc.) qui jouissent d'une grande popularité et on doit souligner que presque tous nos compositeurs de musique chorale se sont formé à son école. A quatre vingt ans, le musicien continue, infatigable, son travail de création avec la généreuse passion qui lui est propre.

Vient de paraître récemment, La création musicale roumaine *(XIX*ème *siècles) par Zeno Vancea, compositeur et musicologue de notoriété.*

*Dans une oeuvre de grandes dimensions, l'auteur entend contribuer à une meilleure connaissance de la création musicale roumaine des siècles mentionnés et d'esquisser le processus du développement respectif. Zeno Vancea cherche à mettre en évidence les principales caractéristiques de contenu et de style propres à la création des compositeurs qui ont apporté une contribution importante à l'enrichissement de notre patrimoine artistique — donc le côté esthétique du phénomène musical. Aussi l'auteur analyse dans un esprit critique à partir des premières créations musicales roumaines de type européen, qui parraissent au début du XIX*ème *siècle, la musique culte roumaine pendant 150 ans d'existence, en s'appuyant sur l'étude qu'il consacre à chaque compositeur. En tenant compte de la date de naissance de ceux-ci dans une succession chronologique, il arrive à dénombrer, à côté des différences inhérentes, les caractéristiques communes de contenu et de style, qui confèrent aux générations un aspect plus ou moins unitaire. Celui-ci consiste, avant tout, dans la continuité de l'idée de culture nationale, affirmée par des traits constants de contenu et qui se rapportent aussi bien à la sphère thématique liée à l'ambiance autochtone, qu'au langage, qui est d'inspiration, plus on moins, folklorique.*

Cette idée de continuité, qui a dominé pendant plus d'un siècle la création musicale roumaine, a été toutefois interrompue dans le dernier temps, à la suite des conceptions esthétiques d'avant-garde qu'ont adopté la majorité de nos compositeurs plus jeunes — d'où l'abandon du folklore comme platforme stylistique commune. A cause des innovations radicales qui se font jour dans une partie de notre création musicale, on ne peut plus saisir, certes, le trait d'union entre les réalisations actuelles et celles des générations anciennes.

Une fois cette position de principe affirmée, Zeno Vancea procède à une étude systématique concernant la création de presque 80 compositeurs. L'analyse approfondie et d'une haute compétence, les vues originales sur la musique de chacun des compositeurs, avec force exemples thématiques à l'appui, ainsi que le style simple, directe, concis, font de ce livre, non seulement un compendium à consulter toujours avec beaucoup d'intérêt, mais aussi une oeuvre de remarcable valeur scientifique.

Ludovic Spiess s'affirme de plus en plus comme un ténor de classe internationale. Interprétant le rôle du Prince Calaf dans Turandot, *sur la scène de l'Opéra de San Francisco, à côte de la cantatrice Amy Shuard, il a remporté un éclatant succès. Le Journal* The Cronicle *remarquait sous le titre „Un mémorable Turandot", „l'excellent début américain du chanteur roumain dont la voix est forte et pénétrante, le style interprétatif de grande classe. Spiess a créé un Calaf de prestance, du plus haut niveau, jamais rencontré jusqu'à présent chez nous". Et le même journal d'ajouter encore, quelques jours plus tard : „Spiess a subjugué le public. C'est un ténor dont on se souviendra, une voix aux sonorités orchestrales, une voix qu'on n'oubliera pas". Nous consignons aussi d'autres présences roumaines à l'étranger : le barytone David Ohanesian a chanté à l'Opéra de Hambourg dans Lohengrin et Tosca, Dan Iordăchescu à Dresde dans Evgheni Oneghin.*

Au Festival de Wroclaw le barytone Nicolae Herlea a chanté le rôle titulaire de Rigoletto ainsi que Le comte de Luna, du Trouvère.

L'orchestre symphonique de la Phylarmonique „George Enescu" vient de rentrer à Bucarest après une longue tournée de concerts.

Dirigé tour à tour par Mircea Basarab et Mircea Cristesco et ayant comme solistes le pianiste Valentin Gheorghiu et le violoniste Ion Voico, l'orchestre a donné un concert en Hollande (à la Haye) et 14 concerts dans la République Fédérale Allemande, à Bonn, Aachen, Hambourg, Kiel, Hanovre, Wiesbaden etc., interprétant entre autres pièces symphoniques, la musique le Georges Enesco.

Le chef d'orchestre Mihai Brediceanu invité à participer à coté de Barbirolli, Mravinski, Wisloski, van Otterlo, au Festival d'hiver de Salzbourg, a dirigé un programme comprenant des oeuvres de Prokofiev, Haydn et Franck.

Le violoncelliste Radu Aldulesco entreprend jusqu'au mois d'avril, une longue tournée dans plusieurs pays d'Europe. Après une série de concerts à Copenhague, il jouera en Italie, à Palerme et à San Remo, accompagné par l'orchestre sous la baguette de Iosif Conta. Suivra un récital à la B.B.C. Glasgow et à Londres où il fera part du jury de Dardington Hall pour la musique de chambre. Ensuite, il par-

ticipera à un festival musical en Italie, comme soliste au concert présenté par l'orchestre symphonique de Cluj, dirigé dar Emil Simon. La tournée prendra fin dans la République Démocratique Allemande, où l'artiste va soutenir plusieurs concerts et récitals.

À l'occasion de la visite faite dans notre pays par le président du Festival viennois, M. Ulrich Baumgartner, le ballet de l'Opéra roumain et le choeur „Madrigal" ont été invités aux „Semaines fériées de Vienne".

La maison roumaine de disques Electrecord *a tenu rendre hommage à Georges Enesco en gravant sa deuxième Symphonie interprétée par l'Orchestre symphonique de la Cinématographie sous la baguette de Constantin Bugeanu. Avec ce disque on réalise l'intégrale de l'oeuvre symphonique de Georges Enesco.*

On a gravé également le disque „Marcel Mihalovici", à l'occasion du 70-ème anniversaire du compositeur et qui comprend le Quatuor pour cordes No. 3 (op. 52) interprété par le quatuor „Cantabile" (Lucian Rogulski" Ier violon, Helmut Schneider II-ème violon, George Otto Roth alto, Tiberiu Ungureanu violoncelle) ainsi que 3 Stances *pour chant et piano op. 91 (1964-1966). Le compositeur a réuni sous ce titre générique, trois chants lyriques sur des poèmes de l'exquise poétesse roumaine qui fut Mariana Dumitresco. Ces poèmes qui sont de caractère contrastant se relient par une secrète correspondance. Ils ont une ineffable tension intérieure, nostalgique, mélancolique :* Après un voyage, Sens, Neige.

D'autre part Electrecord continue la série de disques illustrant la musique populaire des diverses régions du pays. Après les danses d'Oltenia et ceux de Muntenia vient de parraître une sélection de chants lyriques aussi bien que de danses populaires de Transylvanie.

On se doit de citer d'autres disques d'importance comme celui de „Ciocîrlia" (l'Alouette) le fameux ensemble folklorique qui a remporté d'éclatants succès à l'étranger, ainsi que les récitals de la soprano Elena Cernei et du ténor Ludovic Spiess.

Signalons aussi, entre autres, les disques comprenant Les Chants de l'Apprenti errant *de Mahler interprétés par Dan Iordăchesco, et* La Sérénade pour ténor, cor et orchestre à cordes *de Benjamin Britten — dans l'interprétation de Valentin Teodorian (ténor) et Ion Bădănoiu (cor).*

J.-V. PANDELESCO

Cuprinsul

DIN CUVÎNTUL PARTICIPANȚILOR LA ADUNAREA GENERALĂ

Carmen Petra-Basacopol 1
Dumitru D. Botez 2
Nicolae Buicliu 3
Victor Giuleanu 6

ANCHETA NOASTRĂ

Dirijori despre creația muzicală românească (Iosif Sava de vorbă cu: Erich Bergel, Constantin Bobescu, Mihai Brediceanu, Emanuel Elenescu, Mihail Guttman, Mircea Popa, Petre Sbîrcea) 8

Wilhelm Berger

Două cadențe inedite de George Enescu . 13

Eugen Pricope

Între apolinic și dionisiac 14

OPINII

Alexandru Trifu

Unele probleme de educație estetică muzicală în perioada contemporană 21

Nicolae Brînduș

Despre cîntare 26

Victor Iușceanu

Armura ca proces logic al formării sistemelor de intonație cu centrul tonal bine definit 28

VIAȚA MUZICALĂ

Grigore Constantinescu

Retrospectivă 31

Constantin Răsvan

Omagiu întemeietorului Operei Române . . 33

DIN ȚARĂ

C. R., Cl. N., I. Florian

Ploiești 34

A. Geoldeș, Al. Firez

Oradea 35

DE PESTE HOTARE

Vasile Cristian

Pancio Vladigherov la 70 de ani . . . 36

Prezențe

Liliana Constantinescu

„Musica Nova" 37

Constantin Drăgoi

Artiști români pe scenele lumii 38
Dan Iordăchescu 39

Eugenia Popescu-Județ

Baalbeck 40

J.U. Pandelescu

Muzica Informations 42

Sommaire

LES DISCOURS DES PARTICIPANTS À L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Carmen Petra-Basacopol 1
Dumitru D. Botez 2
Nicolae Buicliu 3
Victor Giuleanu 6

NOTRE ENQUÊTE

L'opinion des chefs d'orchestre sur la création musicale roumaine (les interviews d'Iosif Sava avec: Erich Bergel, Constantin Bobescu, Mihai Brediceanu, Emanuel Elenescu, Mihail Guttman, Mircea Popa, Petre Sbîrcea) 8

Wilhelm Berger

Deux cadences inédites de Georges Enesco 13

Eugen Pricope

Entre l'apollinien et le dionysiaque . . 14

POINTS DE VUE

Alexandru Trifu

Quelques problèmes d'éducation esthétique musicale dans la période contemporaine . 21

Nicolae Brînduș

Sur le chant 26

Victor Iușceanu

L'armure envisagée comme processus logique de la formation des systhèmes d'intonations à centre tonal bien défini 28

LA VIE MUSICALE

Grigore Constantinescu

Rétrospective 31

Constantin Răsvan

Hommage au fondateur de l'Opéra roumain 33

EN PROVINCE

C.R., Cl.N., I.Florian

Ploiești 34

A.Geoldeș, Al.Firez

Oradea 35

A L'ÉTRANGER

Vasile Cristian

Pancio Vladigherov à 70 ans 36

Présences

Liliana Constantinescu

„Musica Nova" 37

Constantin Drăghici

Artistes roumains sur les scènes étrangères 38
Dan Iordăchescu 39

Eugenia Popescu-Județ

Baalbeck 40

J.—U.Pandelescu

Informations musicales 42

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația“ c. 3170

64.421

LEI 7

muzica

APRILIE
1969

4

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ŞI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ŞI ARTĂ

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef).

BIBLIOTEKA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

muzica ANUL XIX Nr. 4 APRILIE 1969

Evoluţia simfoniei româneşti (I)

de Zeno Vancea

Adoptarea şi cultivarea consecventă de către prima generaţie de muzicieni români de profesie a formelor muzicale complexe în locul celor univocale ale muzicii populare şi psaltice, are loc în Principate în prima parte a secolului trecut, în cadrul procesului de trecere de la orînduirea feudală la cea capitalistă.

Cultivarea muzicii de tip european a fost favorizată de faptul că burghezia românească, în curs de formare, luptînd pentru cucerirea puterii economice şi politice, a căutat ca, pe lîngă anumite reforme preconizate în domeniul social-politic, să introducă şi cultura şi arta occidentală ce urma să înlocuiască pe aceea a lumii greco-orientale, de care era ataşată mai ales partea retrogradă a boierimii noastre.

Nu e cazul să repetăm aici cele expuse mai pe larg în alt loc [1]) în legătură cu cele menţionate mai sus ; ne mărginim a arăta că dacă, pe deoparte, prin cultivarea formelor muzicale create de Occident s-a făcut un salt calitativ, pe de altă parte acesta a avut drept urmare pierderea într-o anumită măsură a originalităţii care ar fi putut rezulta din dezvoltarea treptată a muzicii noastre de tip arhaic.

Deşi publicul din Principate a primit cu interes muzica cea nouă, în lipsa unui gust muzical bine format, acesta nu a putut aprecia mult timp decît genurile muzicale mai facile (ca vodevilul, opereta, romanţa, marşurile militare, potpuriurile de dansuri etc.).

În decurs de cîteva decenii, s-a ajuns însă şi la cultivarea unor forme muzicale mai pretenţioase, dar apariţia în partea a doua a veacului a unor lucrări pentru orchestră nu redă situaţia exactă în care se afla la acea dată cultura noastră muzicală. S-ar putea astfel crede că apariţia unor compoziţii simfonice răspundea trebuinţelor artistice reale ale unui cerc mai larg de auditori şi că înfiinţarea, în 1868, de către Wachmann a Filarmonicii — semn al nivelului crescut de cultură muzicală — a constituit un puternic îndemn pentru scrierea de către compozitorii noştri a unor piese simfonice.

Adevărul este că publicul care frecventa concertele Filarmonicii se recruta din rîndul protipendadei şi dintr-un cerc restrîns de intelectuali, care manifestau numai puţin interes pentru muzica autohtonă. Lipsa de interes se poate constata şi din faptul că nici una din lucrările simfonice româneşti nu a fost executată de Filarmonica lui Wachmann în primul sfert de veac al existenţei ei şi că tot creaţiile muzicale destinate scenei, precum şi cele aparţinînd genului vocal (corale şi pentru voce cu acompaniament de pian) erau compoziţiile prin care Stephănescu, Caudella, Dimitrescu şi alţii se puteau adresa unui cerc mai larg de iubitori ai muzicii.

În ciuda faptului că între nivelul artistic al creaţiei şi nivelul de cultură muzicală al societăţii a existat întotdeauna şi pretutindeni o indiscutabilă corelaţie, mersul înainte al artei muzicale nu s-ar fi putut realiza dacă creatorii s-ar fi conformat mereu numai gustului publicului şi nu ar fi depăşit adeseori nivelul de înţelegere al acestuia, urmărind realizarea unor idealuri artistice a căror semnificaţie va fi înţeleasă de public abia ulterior. Un asemenea ideal a stat şi la baza compunerii primelor lucrări româneşti pentru orchestră şi astfel şi a unicei simfonii româneşti compusă în secolul trecut (1869). Fiind o lucrare de debut, în mod firesc, Simfonia lui Stephănescu este lipsită, în ciuda unor rezonanţe folclorice, de acea notă românească

și personală a lucrărilor simfonice ulterioare ale compozitorului, ca de pildă *Uvertura națională*. Scrisă după modele clasico-romantice, această simfonie este de fapt o încercare meritorie a autorului de a realiza o lucrare de amploare, compozitorul exprimîndu-se într-un limbaj pe care și l-a însușit în ambianța pariziană, în timpul anilor de studii.

Deși animați de aceleași idealuri, compozitorii ardeleni și moldoveni au scris și ei numai un număr redus de lucrări simfonice, din cauza lipsei unei formații orchestrale, în măsură de a executa lucrări de oarecare dificultate. Astfel, de pildă, Iacob Mureșianu, după ce scrisese în 1886 una din cele mai bune lucrări simfonice românești ale timpului, Uvertura-poem „Ștefan cel Mare", a renunțat pînă la urmă la realizarea planurilor sale de a compune uverturi, cvartete, simfonii etc., mulțumindu-se să scrie, în afară de piesele de salon pentru pian, romanțe, piese corale etc., doar cîteva lucrări vocal-simfonice care vor fi executate la serbările Astrei cu ajutorul unor formații orchestrale existente la Brașov, Sibiu, susținute de primăria acestor orașe.

Trebuie remarcat aici că punctul de plecare al muzicii simfonice românești nu l-au constituit, cum ar fi fost poate mai firesc, formele libere ale rapsodiei și fanteziei [2]), în care materialul tematic de proveniență populară sau inventat de compozitor în spiritul muzicii populare, este folosit fără a fi supus în mod obligator unui travaliu tematic, ci lucrări care au la bază forma sonată, înaintașii respectînd în general construcția riguroasă a acestei forme, în ciuda unui material tematic deseori impropriu unor dezvoltări.

După cum am mai arătat în alte scrieri, compozitorii români din secolul trecut au aflat în muzica populară orășenească și lăutărească principala lor sursă de inspirație. În urma influențelor suferite din partea muzicii occidentale, muzica populară orășenească se potrivea mai bine cu gîndirea armonică a înaintașilor, formați la școli străine. Necesitatea de a îmbogăți posibilitățile expresive limitate ale stilului, alimentat din folclorul orășenesc prin îmbinarea sa cu elemente de limbaj de proveniență străină, a avut ca rezultat final un mod eclectic de exprimare, ceea ce a fost poate cauza principală pentru care înaintașii nu au putut creia, mai ales în domeniul muzicii simfonice, lucrări care să depășească o semnificație pur locală.

Saltul calitativ de la „nivelul provincial" — după cum susțineau discipolii lui Castaldi — ale lucrărilor de orchestră ale înaintașilor, la lucrări de înaltă valoare artistică, a fost realizat abia de George Enescu. Creația sa pentru orchestră — și astfel și cele trei simfonii ale sale — a format obiectul mai multor analize minuțioase, nu este deci cazul de a repeta lucruri deja cunoscute. Vom arăta numai că dacă din punctul de vedere al bogăției conținutului, al forței expresive, al felului personal de comunicare a fondului emoțional precum și al perfecțiunii construcției arhitecturale, simfoniile lui George Enescu constituie punctul culminant al întregei noastre creații de simfonii de pînă acum, sub aspect stilistic ele nu reprezintă un mod de exprimare bazat pe un limbaj simfonic specific românesc cu caracteristici izvorîte din particularitățile melodico-ritmice ale folclorului. În prima sa perioadă de creație, convins că numai cu ajutorul modului de exprimare făurit de marii maeștri ai muzicii universale se pot crea lucrări de mare valoare, Enescu încă nu a urmărit să sublinieze în mod special caracterul național al muzicii sale, fiind de părere că trăsăturile naționale se afirmă datorită conținutului emoțional. Astfel prezența în creația sa a unor întorsături melodice și formule ritmice de sursă folclorică din această perioadă nu a constituit în mod nedeliberat o componență a stilului său, ci era o influență a melodiilor populare înmagazinate în memoria sa în timpul copilăriei.

Este locul să repetăm aici cele afirmate și în alte studii anume că lipsa unui mai pronunțat caracter național-folcloric a muzicii lui Enescu din prima sa perioadă de creație, nu înseamnă nicidecum o scădere, căci valoarea unei opere muzicale este în funcție în primul rînd de forța ei de a mișca pe ascultător, stilul național în sine neputînd conferi unei compoziții un înalt rang artistic.

În muzica românească precum și în aceea a altor popoare există destule exemple care dovedesc că deși o lucrare este scrisă într-un stil curat național neavînd și o convingătoare forță expresivă nu prezintă decît un interes limitat.

Pentru a întări afirmația de mai sus, vom aminti că o poezie scrisă în cel mai pur grai românesc nu trebuie să aibă în mod implicit și o mare valoare literară.

Privite lucrurile însă din punct de vedere istoric, al procesului de dezvoltare al școlii noastre naționale moderne, al scoaterii în relief a unui anumit specific autohton al stilului, se poate afirma că la cristalizarea unui limbaj simfonic național, alți compozitori români — deși din punct de vedere al forței expresive cu creație de mai mică valoare decît cea a lui Enescu — au avut o contribuție mai importantă. Acest raport s-a putut sprijini pe munca pregătitoare a unor predecesori care, ca Musicescu, Vidu, Kiriac, Brediceanu, Teodorescu, Cucu etc., descoperind valoarea artistică a autenticului folclor țărănesc, au considerat drept adevărata lor chemare artistică transpunerea folclorului pe planul creației culte.

Asemenea manifestări erau limitate însă un timp numai la domeniul muzicii vocale. În cel al muzicii instrumentale domneau pînă după primul război mondial, în bună parte alte orientări. Sub influența lui Castaldi și a muzicii franceze, discipolii lui Castaldi căutau să-și afirme personalitatea creatoare cu ajutorul unui limbaj cu un caracter „universalist", alimentat

în special din cuceririle armonice ale compozitorilor francezi din timpul lor, îmbinînd „frankismul" cu elemente impresioniste. În primele două decenii ale secolului nostru, manifestîndu-se pretutindeni un interes deosebit pentru poemul simfonic, majoritatea discipolilor lui Castaldi au acordat atenţiunea lor acestui gen, avînd o preferinţă pentru subiecte literare mitologice, a căror tălmăcire muzicală se potrivea şi mai bine cu limbajul lor muzical din care elementele folclorice erau absente. *(Didona* şi *Acteon* de A. Alessandrescu, Templul din Gnid, Vrăjile Armidei, Narcis de N. Otescu, Misenius de C. Nottara, Triton de Gh. Enacovici etc.). Rezerva lor faţă de un stil naţional, alimentat din folclor, era determinată în bună parte de insuficienta cunoaştere a muzicii populare şi de lipsa de încredere în posibilităţile de dezvoltare a unor teme autentic populare sau inventate de compozitori în spiritul muzicii noastre populare. În timp ce Kiriac, cu ocazia şederii lui Vincent d'Indy la Bucureşti, şi-a exprimat nădejdea că simfonia românească „pe un cîntec de munte" va lua naştere în curînd, unii din discipolii lui Castaldi au afirmat temerea că temele cu caracter naţional folosite în marile forme simfonice îşi pierd în mod inevitabil izul lor autohton.

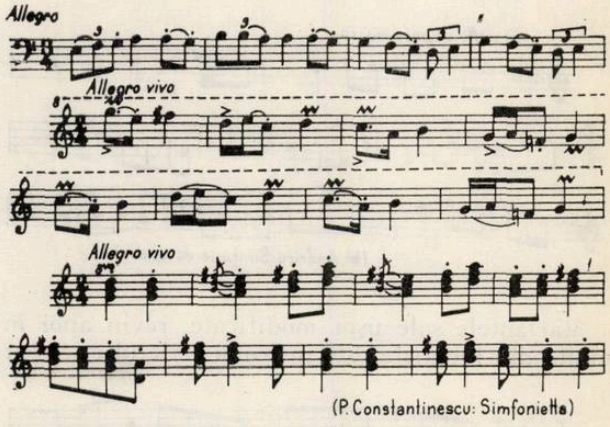
Cu ocazia anchetei iniţiate în anul 1920 de revista „Muzica" (condusă de M. Costin şi G. Breazul), N. Otescu, răspunzînd la întrebarea dacă există o muzică populară românească distinctă, spunea : „Cu multă părere de rău trebuie să răspundem că aproape nu o avem, din cauză că multe din elementele din care ea este formată, sînt orientale", iar în legătură cu posibilitatea de dezvoltare simfonică el era de părere că „Din punct de vedere al dezvoltării simfonice, fragmentele pur româneşti nu prezintă maleabilitate şi sînt purtate mai mult spre repetare decît spre dezvoltare, spre genul rapsodiei mai mult decît spre genul simfonic". Într-un sens similar s-a exprimat şi A. Alessandrescu, în acelaşi număr al revistei : „...cred — spunea Alessandrescu — că motivele luate direct din popor nu pot fi utilizate într-un gen de muzică superioară cum e muzica simfonică, decît în mod incidental. Şi aceasta în primul rînd din cauză că o dezvoltare simfonică necesită transformări ale temei, atît ritmice cît şi melodico-armonice, lucru care va denatura complect caracterul popular naţional al acestor motive".

Spre deosebire de N. Otescu şi A. Alessandrescu, alţi fruntaşi ai muzicii româneşti, ca M. Jora, D. Cuclin, S. Drăgoi, şi-au exprimat credinţa lor fermă în posibilitatea făuririi unei şcoli naţionale pe baza folclorului. În privinţa modalităţilor de tratare a unei tematici româneşti, Cuclin spunea de pildă următoarele : „Din muzica românească, psihologiceşte bogată şi pură, se poate face orice, pînă la expresia celei mai înalte arte posibile, începînd de la genurile cele mai umile...", ajungînd la concluzia că „pot fi create simfonii, poeme simfonice, uverturi, a) utilizînd melodii populare ca idee muzicală, b) creînd idei muzicale personale în spiritul muzicii noastre populare".

Astăzi cînd şcoala românească este un fapt împlinit, fiind realizate lucrări de înaltă valoare în toate genurile, atît pe baza unui material tematic autentic popular, cît şi pe baza stilizării şi transfigurării personale a substanţei folclorice, pare desigur ciudat că numai cu cîteva decenii în urmă au putut fi emise păreri atît de contradictorii în privinţa şcolii naţionale.

Din cauza complexităţii unor probleme ridicate de travaliul tematic specific simfoniei, cultivarea ei a fost un timp precedată de aceea a altor forme mai simple ale muzicii simfonice, de aceea în perioada interbelică în creaţia făuritorilor muzicii româneşti moderne ea este reprezentată printr-un număr redus de lucrări. Astfel faţă de numărul mult mai mare de alte lucrări simfonice scrise în această perioadă, ca suite, poeme, uverturi, serenade, capricii, tablouri simfonice etc. au fost compuse numai 7 simfonii, dintre care trei aparţin lui Dimitrie Cuclin (Simfonia II-a 1937, Simfonia III-a 1942, Simfonia IV-a 1944), lui Mihail Andricu două (Simfonia de cameră 1926, Simfonia I-a 1943), lui Mihail Jora una (1937), iar lui Paul Constantinescu, cel mai tînăr dintre aceşti compozitori, o Simfoniettă (1937).

Cu toate că uniţi prin ideea şcolii naţionale, compozitorii aveau în folclor o platformă stilistică comună în mod firesc, dat fiind personalitatea bine conturată a fiecărui compozitor în parte, creaţia lor simfonică diferă în mod considerabil. Cele mai apropiate de izvoarele muzicii populare în această perioadă sînt Simfonietta lui Paul Constantinescu şi cele două lucrări amintite ale lui Mihail Andricu. Paul Constantinescu foloseşte în bună parte teme autentic populare, ca de pildă cele de mai jos, extrase de compozitor din culegerea de melodii populare din Bihor a lui Bartók.



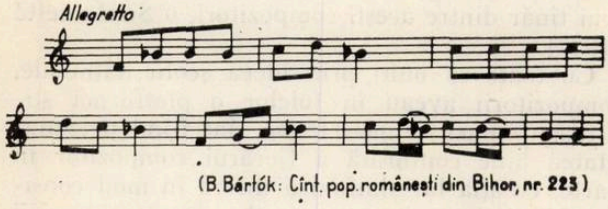
(P. Constantinescu: Simfonietta)

Simfonietta lui Paul Constantinescu reprezintă prima încercare de la noi de a supune teme populare de autentică sursă rurală unui travaliu tematic. Dezvoltările din Simfoniettă nu au încă amploarea celor din lucrările sale ulterioare, ele menţinîndu-se în general în cadrul

unor procedee cunoscute şi în practica altor şcoli naţionale, anume a dezvoltărilor bazate pe repetarea unor motive, fără a modifica iniţiala lor structură melodico-ritmică, ci schimbînd doar pe alocuri suportul lor armonic şi contrapunctic.

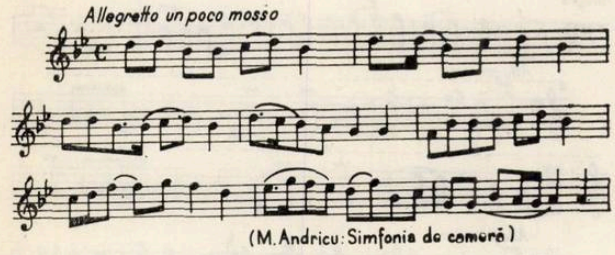
Mihail Andricu are incontestabilul merit istoric de a fi printre primii care au urmărit crearea unui limbaj simfonic specific românesc, influenţînd sub acest aspect pe compozitorii din generaţia următoare. Muzica lui Mihail Andricu se caracterizează „prin sinteza dintre folclorul românesc şi simfonismul tradiţional, prin lirism în părţile lente şi vervă în mişcările vii, prin predominarea elementului rustic, pastoral, asupra celui dramatic — care totuşi se evidenţiază tot mai mult în ultimii ani — prin echilibru şi seninătate" [3].

Mihail Andricu foloseşte rar citate, dar majoritatea temelor sale de proprie invenţie se apropie foarte mult de acele a melodiilor populare vocale cu caracter de dans (frecvente mai ales în anumite părţi ale Transilvaniei). Exemple reprezentative pot fi găsite în culegerile de melodii populare din judeţul Bihor ale lui Bartok.



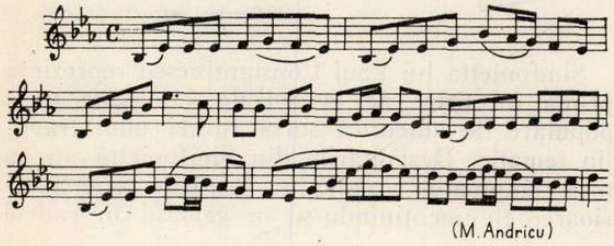
(B. Bártók: Cînt. pop. românești din Bihor, nr. 223)

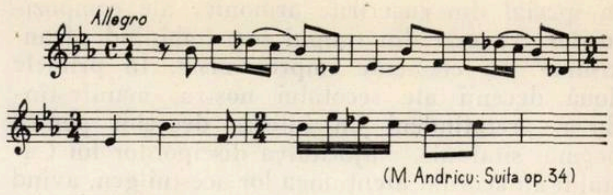
La fel ca şi această melodie populară, majoritatea temelor lui Andricu sînt cvadratice, riguros simetrice, construite prin repetarea a unuia sau a două motive. Iată cîteva teme deosebit de caracteristice, extrase din diferite lucrări ale compozitorului. Prototipul acestor teme apare pentru prima oară în *Simfonia de cameră.*



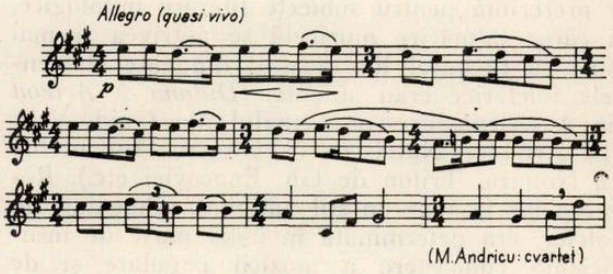
(M. Andricu: Simfonia de cameră)

Variantele sale uşor modificate, revin apoi în multe din lucrările sale instrumentale ulterioare :


(M. Andricu)



(M. Andricu: Suita op. 34)



(M. Andricu: cvartet)

Desigur, astfel de teme „închise", constînd dintr-un număr redus de motive diferite ca desen melodic, se potrivesc mai bine pentru formele de lied decît pentru cea de sonată, care adecvat caracterului ei dialectic cere o mai mare diversitate a construcţiei tematice, un mai mare contrast, între ideile muzicale precum şi posibilitatea unei continui metamorfozări a lor. Din această cauză în simfoniile lui Andricu ponderea formei sonată este aşezată mai întotdeauna pe partea expozitivă, travaliul tematic fiind redus la minimum.

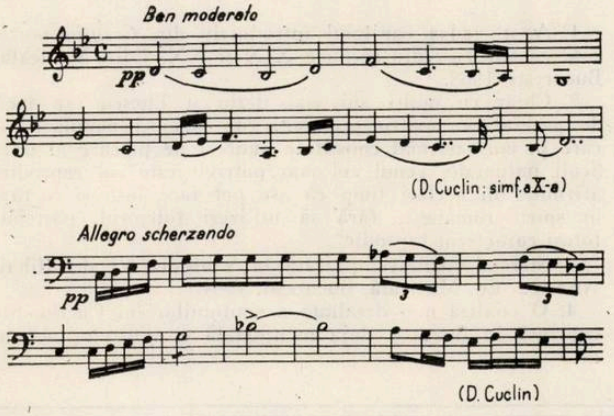
Oarecum diferit de acest tip de simfonie, predominant în creaţia lui Andricu, este tipul Simfoniei a VI-a a compozitorului, în care niciuna din cele patru părţi nu este concepută în forma sonată. Alcătuită din *Passacaglia, Scherzo, Lied, Fugă,* lucrarea foloseşte aici, potrivit formei Passacaglia şi Fuga, o scriitură contrapunctică, deosebită deci de cea predominant omofonă a altor creaţii ale lui Andricu. Amintim că utilizarea formei de fugă apare anterior în partea întîi a Simfoniei a III-a. Faţă de acele simfonii ale compozitorului, în care melodia are o structură predominant diatonică iar armonia, îmbinînd tonalul cu modalul, apropie aceste lucrări de tipul clasic al Simfoniei, Simfonia a VII-a se deosebeşte prin folosirea frecventă a unor suprapuneri bi-tonale care pentru prima dată apar episodic în Simfonia a IV-a cu repercusiuni şi asupra structurii melodice.

Cu totul deosebite de simfoniile lui Andricu sînt cele ale lui Dimitrie Cuclin [4], fapt determinat atît de diferenţe temperamentale cît şi de deosebiri în ceea ce priveşte concepţiile estetice. În timp ce în simfoniile şi în simfoniettele lui Mihail Andricu este absent orice element literar, cele ale lui Cuclin — creaţii ale unui compozitor-filozof şi literat — sînt încărcate mai întotdeauna de reflecţii filozofice şi idei literare. Din această cauză, (Simfoniile V-a, X-a şi a XIV-a) conţin şi ample părţi corale cu scopul ca textul lor să facă mai explicite ideile filozofice care l-au inspirat pe compozitor. Prin temperament şi concepţii estetice, Cuclin înclină

spre monumentalitatea formei, spre o hipertrofică dezvoltare a ideilor muzicale.

O mare deosebire există și în privința scriiturii, precum și mai ales a limbajului. În timp ce Andricu se menține în mod consecvent în cadrul unui limbaj prin excelență „românesc", depășind sfera stilului național doar în puține din lucrările sale, în creația simfonică a lui Cuclin elementul național reprezintă doar unul din componentele limbajului său.

Încă de pe vremea anilor de debut, Cuclin era călăuzit — cum afirma el mai tîrziu într-un interviu — de „gîndul de a participa la întemeierea artei muzicale românești, de a-și înscrie personalitatea individuală și românească în caracterul universal al muzicii, tocmai pentru a o face mai accesibilă auditorilor cu un specific național cît mai diferențiat". Astfel, elementul folcloric poate fi urmărit pe întregul parcurs al evoluției sale componistice, uneori sub forma de melodie populară autentică, prelucrată pentru voce cu pian sau cor, alteori, mai ales în lucrări instrumentale, ca izvor de inspirație pentru inventarea de teme concepute



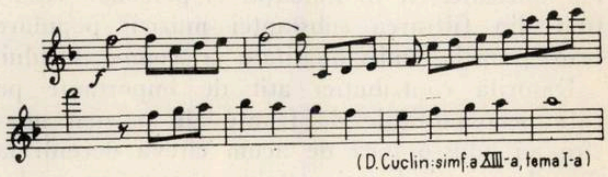
în spiritul muzicii populare. În unele lucrări, ideile muzicale de inspirație folclorică au un rol episodic, în altele ca de exemplu în Simfonia a IX-a, lucrare de ample proporții, unul dominant. În toate cele patru părți ale ei, materialul tematic este derivat dintr-un singur citat folcloric, reprezentînd începutul unui dans popular.

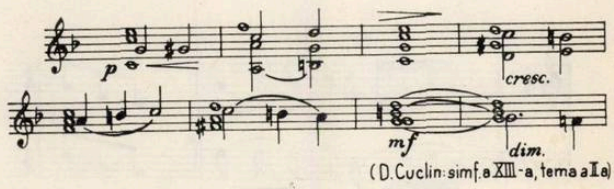
În urma unor variate procedee de dezvoltare la care este supusă melodia populară, aceasta capătă prin transformări armonice și ritmice un sens expresiv mereu nou, infirmînd pe cei care au susținut că temele populare sînt improprii pentru dezvoltări simfonice.

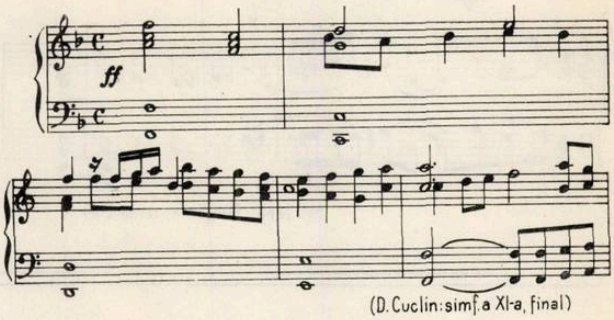
O anumită unitate stilistică a elementelor populare și a celor provenite din muzica universală clasică și romantică, este asigurată prin integrarea lor în sistemul funcțional clasic.

Față de structura predominantă omofonă a simfoniilor lui Andricu, în cele ale lui Cuclin, polifonia deține un rol deosebit de important. Valoarea expresivă pe care compozitorul i-o atribuie polifoniei se poate constata și din următorul citat: „...cu cît îți dai mai bine seama de rostul vieții, cu atît te simți mai apt pentru a explora și înțelege muzica adevărată, pentru care contrapunctul este unul din cele mai fundamentale și cele mai eficace mijloace de realizare. Și în acest sens nu s-ar putea abuza niciodată".

Stăpînirea artificiilor contrapunctice se desprinde cel mai bine din Simfonia a XIII-a, clădită în întregime pe melodia troparului Sf. Dumitru (din Liturghia psaltică a lui Kiriac), căpătînd în cele patru părți ale lucrării aspecte diferite, prin diversitatea tratării ei polifonice.





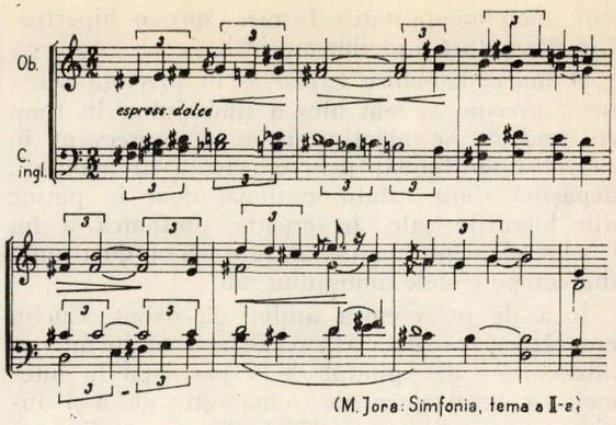


Un alt reprezentant de frunte al muzicii românești, cu o contribuție deosebit de valoroasă în formarea școlii noastre naționale moderne, Mihail Jora, nu a manifestat un interes deosebit pentru simfonie, compunînd doar o singură lucrare de acest fel. Scrisă în 1932, la aproximativ un deceniu și jumătate după suita *Priveliști moldovenești* și după alte lucrări cu puternice rezonanțe folclorice, stilul simfoniei demonstrează că în acest interval de timp stilul compozitorului a trecut printr-un important proces de transformare, că această lucrare se manifestă printr-o esențială stilizare personală a substanței muzicale populare.

Înzestrat cu o evidentă fantezie ritmică, înclinat din fire spre umor, grotesc și caricatură, realizînd însă în același timp și numeroase pagini de poetică descripțiune a peisajului natal, în simfonia sa, Mihail Jora abordează o lume emoțională deosebită de aceea căreia îi aparțin majoritatea lucrărilor sale anterioare. În privința conținutului, ea se apropie de acela mai

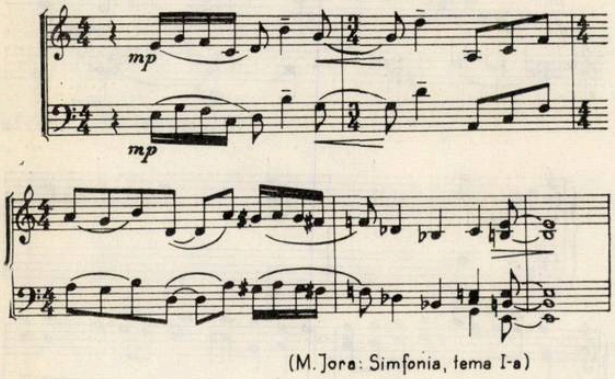
interiorizat al Cvartetului nr. 1 (1926), cu deosebirea doar, că în timp ce în această lucrare, temele, deşi pregnante, dar de scurtă respiraţie, se potrivesc pentru un *travaliu* tematic de proporţii mai reduse, acelaş tip de teme rezistă mai puţin la sarcina mai dificilă de a fi purtătorii unei acţiuni simfonice de amplă desfăşurare. Astfel, semnificaţia acestei simfonii, de o incontestabilă originalitate a ideilor muzicale, rezidă nu atît din rezolvarea problemelor de dezvoltare cu adevărat simfonică a temelor (ponderea principală a întregii lucrări fiind axată pe partea mediană de o nobilă expresie) sau în eficienţa dramatică a confruntării ideilor muzicale, cît în limbajul ei personal, rezultînd din filtrarea substanţei muzicii populare prin propria individualitate a compozitorului.

Datorită contribuţiei atît de importante pe care personalităţile de frunte ale muzicii noastre au adus-o încă de acum cîteva decenii la dezvoltarea simfoniei autohtone, aceasta a devenit un gen reprezentativ al creaţiei muzicale



(M. Jora: Simfonia, tema a I-a)

româneşti, cunoscînd pînă azi o continuă dezvoltare. După 1944, creaţia de acest gen se va îmbogăţi în afară de alte simfonii ale muzicienilor despre care am vorbit şi cu acele ale altor compozitori români din generaţia mai vîrstnică şi din cea medie, aceştia din urmă fiind în majoritatea cazurilor, discipoli al unuia sau altuia dintre cei trei maeştri de care ne-am ocupat.



(M. Jora: Simfonia, tema I-a)

1. A se vedea capitolul introductiv din *Creaţia muzicală românească* din secolele XIX şi XX, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1968.

2. Chiar cu mulţi ani mai tîrziu şi Enescu era încă de părere că, pentru prelucrări de melodii populare — care în mod normal constituie punctul de plecare al unei Şcoli naţionale, genul cel mai potrivit este cel rapsodic, afirmînd în acelaşi timp că „se pot face însă şi lucrări în spirit românesc, fără să utilizezi folclorul, păstrînd totuşi caracterul rapsodic".

3. Ştefan Niculescu, prefaţa la Simfonia VI de Mihail Andricu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964.

4. O analiză mai detaliată a simfoniilor lui Cuclin este cuprinsă în lucrarea deja menţionată a autorului acestui articol.

Premiile Uniunii Compozitorilor

Juriul instituit de Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor a decis acordarea următoarelor premii şi menţiuni pentru lucrări audiate în cadrul Concursului intern de creaţie (cu tema Cîntece patriotice) :

Premiul I — nu a fost acordat.

Premiul II — *Teodor Bratu* — Astăzi încrestăm în grindă ; (versuri Teodor Bratu). *Doru Popovici* — Limba noastră ; (versuri Alexandru Mateevici).

Premiul III — *Emil Lerescu* — Noi te cîntăm în cîntece de slavă ; (versuri Eugen Frunză). *Mircea Neagu* — Românie, ţara mea de dor ; (versuri Traian Iancu).

Menţiuni — *Ion Crişan* — Cîntecul Carpaţilor ; (versuri Damian Ureche). *Hilda Jerea* — Patria mă cheamă ; (versuri Ion Bănuţă). *Laurenţiu Profeta* — Dulce Românie ; (versuri Eugen Frunză). *Dumitru Botez* — Vatra Fericirii ; (versuri Victor Tulbure). *Elly Roman* — E ziua ta ; (versuri Aurel Felea).

Din cuvîntul participanților la Adunarea Generală

PETRE BRÂNCUȘI

Și după părerea mea, Adunarea noastră generală, care pentru prima oară se desfășoară sub această formă cuprinzătoare, reprezintă un moment de seamă în viața Uniunii și în întreaga viață muzicală a României Socialiste, o manifestare care dobîndește dimensiuni în plus și ample ecouri în rîndul opiniei publice.

De cîțiva ani sîntem martorii unui proces de emulație excepțională, de efervescență creatoare care a permis afirmarea deplină a tuturor talentelor din toate generațiile, au făcut posibile avîntul și înflorirea fără precedent a mișcării muzicale românești din zilele noastre.

La temelia acestor înfăptuiri ce-și au rădăcinile adînc înfipte în zestrea neprețuită de comori a moștenirii noastre artistice, se află îndrumarea clarvăzătoare promovată de conducerea Partidului. O influență rodnică, de excepțională însemnătate, asupra creației artistice — ca și asupra întregii vieți politice, economice și sociale din patria noastră, au exercitat-o documentele Congresului al IX-lea al P.C.R. care, în baza unei analize profund științifice, au avut menirea să indice căile de afirmare plenară a talentelor, a personalităților artistice, să contribuie la punerea în valoare a tuturor energiilor creatoare.

Sensul înnoitor și amploarea activității desfășurată de creatori în procesul de făurire a noii culturi, spiritul stimulator al inițiativelor, gîndirea cutezătoare, înlăturarea tendințelor exclusiviste au permis lărgirea considerabilă a orizontului componistic, diversificarea tematicii, a mijloacelor de expresie și ne îngăduie să tragem astăzi concluzia că tabloul școlii muzicale românești se prezintă simțitor diversificat, că investigațiile compozitorilor se îndreaptă spre zonele adînci ale sensibilității omului contemporan.

Succesele de seamă obținute cu prilejul diferitelor confruntări internaționale, numărul din ce în ce mai mare de lucrări românești care pă-

trund în viața muzicală internațională, aprecierile elogioase care însoțesc primele audiții relevă vitalitatea școlii românești de compoziție, unitatea de concepție care călăuzește activitatea compozitorilor noștri.

Progresiva și revelatoarea culminație a creației muzicale românești contemporane sînt strîns legate de participarea nemijlocită a compozitorilor la marile prefaceri ale prezentului, fapt care explică vigoarea spirituală a celor mai multe dintre lucrările apărute în ultimii ani, lucrări ce se bucură de adeziunea deplină a iubitorilor de muzică.

Evoluția muzicii românești, esențializările de limbaj, revitalizarea unor genuri considerate „demodate" au cunoscut și momente infertile, sinuozități care s-au dovedit a fi trecătoare. Nu a îngrijorat pe nimeni îndrăzneala dovedită în creație, spiritul fertil al investigațiilor de limbaj, sinteza realizată între specificul național și cuceririle din domeniul mijloacelor de creație contemporane. Se poate vorbi de o anumită reținere în legătură cu ceea ce numea, într-un recent articol, un confrate de breaslă, „codul cifrat" cînd se referea la dialogul : compozitor-auditoriu. Relația creator-public ridică astăzi cu acuitate problema : pentru cine scrie compozitorul, cui se adresează ? A ignora acest adevăr fundamental, înseamnă a lipsi muzica de

acel fior lăuntric menit să contribuie la înnobilarea spirituală a milioanelor de ascultători care doresc să găsească în operele muzicale pulsul adevărat al vieții.

Iată de ce și pentru noi sînt actuale și pline de învățăminte îndemnurile adresate de tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea rostită la Adunarea generală a Scriitorilor: „Pentru a putea sluji aspirațiile și idealurile maselor, pentru a putea satisface cerințele spirituale ale omului muncii eliberat de exploatare, scriitorul trebuie să trăiască cu maximum de intensitate comandamentele supreme ale societății noastre de azi, să înțeleagă tendințele ei de dezvoltare, să se confunde cu dorințele și voința poporului în mijlocul căruia s-a născut și trăiește. Pentru a-și dedica opera oamenilor, scriitorul trebuie să știe ce doresc, la ce visează ei, care sînt interesele și idealurile lor, el trebuie să pătrundă adînc în conștiința maselor, să cunoască marile deplasări pe care le-a determinat în gîndirea și sensibilitatea lor socialismul".

Receptivitatea la viața din jurul nostru presupune prezența activă a creatorului, participarea lui entuziastă la opera de edificare a societății socialiste. Orice atitudine de indiferentism sau blazare duce la anihilarea talentului, la îngustarea sferei de pătrundere a operei muzicale în rîndurile celor mai largi categorii de ascultători, la apariția unor lucrări lipsite de fiorul actualității, de o anumită atitudine.

Desigur că, în acest context, o răspundere importantă revine criticii muzicale. Fără a nega unele virtuți ale criticii noastre, după părerea mea acest domeniu este rămas în urma fenomenului artistic viu. Nici în trecutul nu prea îndepărtat, critica nu a sesizat cu suficientă combativitate neajunsurile creației. Asistam deseori la calificări exclusiviste, la excluderea din viața artistică a unor lucrări care ulterior s-au dovedit trainice și reprezentative, la elogierea fără rezerve a unor lucrări simpliste, banale, care purtau doar un titlu așa zis actual.

Astăzi critica dovedește o anumită neputință în sesizarea valorilor reale, a direcțiilor fundamentale ale evoluției muzicii, în susținerea tendințelor vizibile, fertile, în dezbaterea și criticarea nonvalorilor. A dispărut tonul de complezență care altădată era des întîlnit în paginile unor reviste, în schimb a apărut critica tehnicistă, descriptivistă, incapabilă să atragă atenția asupra problematicii muzicii actuale. Experimentul muzical este deseori desprins de finalitatea operei de artă, problemă în jurul căreia se așterne o totală tăcere. Nimeni nu dorește reîntoarcerea la o perioadă de tristă aducere aminte, dar nu putem mistifica și ignora niște realități.

Conținutul și funcțiile criticii noastre, ale esteticii muzicale — disciplină predată neștiințific ani în șir în învățămîntul superior — are la bază concepția ideologică unică marxist-leninistă care presupune aprecierea operei de artă în măsura în care ea satisface sau nu gusturile și pretențiile contemporanilor noștri, comunică concepțiile noastre de viață.

Spre deosebire de critica muzicală, muzicologia noastră tînără se afirmă cu mai multă vigoare. A sporit interesul pentru aprofundarea trecutului nostru muzical, pentru relevarea trăsăturilor distinctive ale muzicii românești, pentru dezbaterea unor probleme actuale de creație.

De multă vreme se simte nevoia regrupării forțelor muzicologice într-un institut de cercetare cu profil distinct, fapt care ar contribui la stimularea și revitalizarea cercetărilor muzicologice. Sînt sporadic abordate unele probleme de muzicologie comparată și sociologie muzicală, de cercetare a fenomenelor pe baza unor metode moderne de investigație. O dată cu reorganizarea activității muzicologice, se impune discutarea și soluționarea problemei muzeului muzicii românești, chestiune care, după părerea mea, nu mai poate fi tărăgănată la infinit.

Rezonanțele ample pe care le-a dobîndit creația muzicală românească în țară și peste hotare impun luarea unor măsuri speciale în domeniul difuzării. Personalul redacțional și artistic din Direcția Muzicală a Radioteleviziunii Române este hotărît să înlăture unele neajunsuri prezente în activitatea noastră cu privire la elaborarea programelor muzicale, la difuzarea muzicii peste hotare, la prezența activă a lucrărilor românești în stagiunile de concerte. Vom depune în continuare eforturi sporite pentru ca prezența la microfon a compozitorilor să fie din ce în ce mai evidentă, mai substanțială. În activitatea noastră vom folosi mai intens sprijinul pe care muzicienii ni-l pot acorda în elaborarea stagiunilor de concerte și imprimări, a planurilor de emisiuni muzicale.

Din dezbaterile care au avut loc în presă în ultima vreme, am reținut aît aprecierile elogioase adresate Radiodifuziunii, cît și o serie de sugestii menite să diversifice și să îmbogățească aria manifestărilor muzicale.

Vom asigura în continuare un nivel ridicat al manifestărilor muzicale destinate publicului și vom spori numărul de lucrări românești prezente în stagiunile de concerte. În prezent la Radio se desfășoară o acțiune mai vastă de cercetare a unor partituri din trecut, pe care intenționăm să le valorificăm în condiții interpretative superioare. Vom profila la microfon unele rubrici noi, menite să releve mai pregnant trăsăturile distinctive ale muzicii românești, să pună mai bine în lumină elementele specifice și de continuitate ale creației noastre muzicale populare și culte.

OCTAV NEMESCU

N-aş dori ca prin cuvîntul ce mi s-a acordat la această Adunare să profit de ocazie pentru a pleda în favoarea propriilor mele convingeri artistice, care pot să apară în ochii unora de pe poziţiile unei eventuale avangărzi, sau pentru alţii pot fi situate în categoria non-muzicii sau a antimuzicii.

Căci consider că este inutil şi steril în acelaşi timp faptul că aflîndu-ne pe poziţii şi unghiuri de vedere complet diferite să ne reproşăm unii altora modul propriu de a gîndi asupra artei sonore, să ne impunem unii altora propriile convingeri estetice, încercînd în mod forţat găsirea unei platforme comune, aceea care ne convine de fapt fiecăruia cel mai mult.

Consider că este şi firesc ca fiecare generaţie care corespunde de fapt unei etape istorice bine definite, să-şi aibă o configuraţie spirituală proprie, să-şi afirme propriile moduri de abordare şi orientări corespunzătoare nu numai experienţelor unei generaţii sau pleiade şi chiar fiecărui creator în parte.

Consider că pentru noi trebuie să fie un prilej de reală mîndrie faptul că cultura muzicală românească se dezvoltă astăzi pe fondul unei diversificări şi efervescenţe creatoare nemaiîntîlnite în istoria muzicii româneşti, şi că nu unilateralitatea caracterizează această efervescenţă ci, din contră, diversitatea de stiluri şi moduri de abordare a fenomenului sonor, atît de complex şi de inepuizabil în posibilităţi. Această complexitate răspunde de fapt unor la fel de diverse şi multiple cerinţe şi necesităţi, căci publicul nu este o masă omogenă şi unilaterală, ci, din contră, sensibil la cele mai diferite orientări artistice.

Faptul că fiecare creator are dreptul să-şi aleagă singur limbajul care-i convine fără a-l impune şi altora este o dovadă de înţelepciune şi bun simţ.

De aceea, în loc de a susţine la această Adunare polemici sterile şi fără nici o eficienţă despre cum trebuie, sau cum nu trebuie să se facă muzica, consider că este mult mai util să discutăm despre problemele concrete legate de difuzarea şi condiţiile de afirmare a muzicii româneşti, indiferent de orientare.

De asemenea, consider că nu trebuie să se treacă uşor peste acele probleme de natură organizatorică care, după părerea mea, trebuie să corespundă întru totul condiţiilor de continuă ascensiune şi afirmare a muzicii româneşti.

În primul rînd, executarea în public a noilor lucrări este de multe ori nesatisfăcătoare, creîndu-se adesea chiar un mare decalaj între data naşterii unei lucrări şi prima sa audiţie în public.

Consider şi eu că actualele mijloace de difuzare sînt încă necorespunzătoare şi chiar anacronice la solicitarea mereu crescîndă cu lucrări şi experienţe sonore din ce în ce mai numeroase şi mai interesante.

Decalajul mai sus-amintit devine şi mai evident atunci cînd lucrarea ridică probleme inedite, ca rezultat al unor căutări şi experienţe originale din partea autorului ei. Tocmai aceste lucrări, care, după părerea mea, ar trebui să fie tratate cu aceeaşi maximă seriozitate şi promptitudine în difuzare, sînt încă de multe ori privite cu suspiciune şi chiar dezinteres.

Se acreditează deseori falsa idee că numai lucrările deja consacrate şi confirmate ca valoare merită să fie tratate cu toată încrederea. Dar oare cum se poate consacra şi confirma o lucrare sau o idee artistică (mai ales o idee inedită), dacă nu i se asigură condiţiile optime de experimentare pe viu, de contact direct cu materialul sonor, şi încă acest lucru să se facă cu maximum de promptitudine posibilă, pentru ca actualitatea respectivei idei să poată da rezultatele cele mai rodnice atît pentru autorul ei cît şi pentru fenomenul artistic pe care-l reprezintă.

Desigur că s-au făcut unele progrese remarcabile în acest sens în ultimii ani, mai ales (aş îndrăzni să spun chiar aproape exclusiv) de către Radiodifuziunea Română — instituţie care atît prin emisiunile radiofonice cît şi prin programările din ce în ce mai des în concertele simfonice ale celor două orchestre (simfonică şi de studio) a lucrărilor româneşti contemporane, aduce un aport preţios la opera de difuzare a creaţiilor originale româneşti.

Nu acelaşi lucru se poate spune bunăoară despre Filarmonica din Bucureşti, care de ani de zile ignorează aproape cu desăvîrşire creaţiile româneşti şi străine, mai ales de orientare mai nouă.

Este şi normal ca numai o singură formaţie (sau cel mult două) să nu poată face faţă solicitărilor din ce în ce mai numeroase ale lucrărilor şi experienţelor originale. Necesitatea creării unor formaţii specializate care să poată corespunde chiar experimentelor celor mai noi

asupra fenomenului sonor, și care să poată prezenta publicului aceste lucrări la intervale periodice bine stabilite, deci înființarea unui festival internațional exclusiv de muzică contemporană de talia celor de la Varșovia, Zagreb, Praga, Darmstadt și multe altele, ar crea un context efervescent de experiențe și confruntări între compozitorii români și cei străini, ar creia chiar un focar internațional de stimulare și difuzare a celor mai noi idei și orientări.

Consider că profilul festivalului muzical de la Cluj din toamna acestui an a fost aproape complet nesatisfăcător în acest sens.

Evoluția din ce în ce mai rapidă și mai complexă a gîndirii muzicale a dus la o lărgire considerabilă a ariei de cuprindere a mijloacelor sonore, născîndu-se chiar implicații noi, alături de lumea sunetelor, ale unor fenomene chiar de natură extrasonoră (gestul, lumina). Dar aceste noi implicații menite să deschidă, poate, noi orizonturi de investigații, de realizări, trebuiesc verificate și confirmate prin experiment direct cu obiectivele propuse.

De aceea consider necesar ca compozitorilor români dornici să experimenteze aceste noi terenuri de cercetare să li se ofere condițiile necesare și să li se asigure sprijinul cuvenit.

În privința editării și difuzării pe disc, creațiile contemporane românești au de multe ori o soartă și mai tristă, neacordîndu-li-se dreptul cuvenit decît sporadic și cu o mare întîrziere.

De asemenea, problema difuzării peste hotare a muzicii românești este complet nesatisfăcătoare. De aceea se întîmplă de multe ori ca muzica românească să fie în multe locuri în străinătate necunoscută și complet ignorată. Sporadicele interpretări peste graniță ale unor lucrări de compozitori români sînt de multe ori rezultatul unor contacte personale și întîmplătoare.

Consider că este de datoria Conducerii Uniunii compozitorilor să sprijine și să organizeze prezentarea a cît mai multor lucrări românești la festivalurile internaționale de mare prestigiu de la Varșovia, Zagreb și din alte centre europene, prezență care să se facă chiar cu interpretarea acestor lucrări de către formații românești.

Consider că aceste sarcini trebuie să stea în atenția biroului viitoarei conduceri a Uniunii, în care este necesar să activeze persoane direct interesate în realizarea lor.

ZOLTAN ALADAR

O primă problemă pe care doresc să o prezint ar fi experimentul și opera de artă. Părerea mea este că fiecare compozitor are obligația morală de a experimenta, fără să cadă în șabloane, în autoimitare, ș.m.d.p.

Experimentul este o problemă de laborator, de atelier. Auditorii sînt interesați să cunoască opere finite. Pianul preparat, de exemplu poate să fie obiectul experienței, iar rezultatul experimentelor dobîndite în atelier, găsește folosință în operă, în creația realizată cu mare răspundere. Sonoritatea pianului preparat devine astfel un mijloc de expresie, nicicum un scop în sine — iar restul depinde de creatorul care-l folosește. Mijloacele de expresie însăși sînt într-un fel neutre, deci să nu le criticăm. Pot fi criticați autorii, care eventual le folosesc ori în scopul exprimării unei idei, ori cu stîngăcie, sau din dorul de a fi mai grozavi decît alții.

În această ordine de idei trebuie să apărăm tinerii, care nu au posibilitatea unor ateliere de încercare ; astfel experimentul apare deseori în fața publicului, ca „operă desăvîrșită". Salut cu mare entuziasm inițiativa Conservatorului de a pune la dispoziția compozitorilor un studio în acest scop. Ar fi de dorit ca și o formație orchestrală să servească acest scop — măcar parțial.

În timpul Adunării s-a vorbit mult despre învățămîntul muzical, general și profesional. Cu constatările sînt de acord și în consecință propun următoarele :

În concordanță cu articolul 2, pct. e din Proiectul de Statut, noul Comitet al Uniunii să alcătuiască o comisie permanentă, care să examineze, în strînsă colaborare cu Ministerul Învățămîntului toate formele și gradele învățămîntului muzical, făcînd studii, teze și propuneri, pentru îmbunătățirea continuă a acestuia. Aceste propuneri trebuie să includă neapărat lărgirea învățămîntului profesional cu facultăți noi pentru instrumente de coarde la unele Institute Pedagogice de 3 ani, fiindcă necesarul de cadre depășește de multe ori posibilitățile conservatoarelor. (Necesarul de violoniști este peste 300, iar la anul U, la conservatoare termină aproximativ 50 de violoniști). La fel, în orășelele mici de provincie nu există posibilități de a învăța instrumente ca vioara, pianul, nefiind cadre corespunzătoare. Ar fi necesar să găsim forme adecvate pentru soluționarea acestei probleme : înființarea conservatoarelor populare de exemplu, înființarea secțiilor externe ale școlilor populare de artă, sau, cum se promite de mult, reînființarea Conservatorului din Timișoara.

Este lesne de criticat munca amatorilor și a organelor care se ocupă de activitatea lor. Este drept că în această ramură de activitate, care este extrem de importantă în tabloul general al vieții artistice, există mari posibilități de dilletantism, iar Uniunea nu s-a preocupat organizat, perseverent și cu autoritatea cuvenită de această problematică. Propun ca noul comitet să numească o altă comisie permanentă, împreună cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, pentru a avea căi de comunicare mai solide între Uniune și această mișcare. La fel, propun ca membrii stagiari ai Uniunii să patroneze sau să conducă în mod obligatoriu o formație de amatori, timp de un an, iar dovada oficială despre această activitate să constituie un document de bază, în vederea primirii lor în Uniune ca membri definitivi. Sînt convins că fiecare tînăr compozitor, apoi Uniunea ca organizație obștească și formațiile, ar realiza un beneficiu extraordinar din aceasta.

Compozitorii naționalităților conlocuitoare, maghiari, germani, și de alte naționalități, se bucură de aceleași drepturi, ca și colegii români.

Sîntem pătrunși cu toții de dorința de a contribui la îmbogățirea patrimoniului comun. Cultura muzicală a poporului român se îmbogățește cu trăsăturile specifice ale tradiției cîntecului popular maghiar, german și al altor naționalități conlocuitoare. Pot să mărturisesc cu tărie, nu am simțit niciodată vreo discriminare, iar lucrările noastre au intrat în circulația națională totdeauna după valorile lor reale, bucurîndu-se de toate avantajele pe care poate să le ofere Uniunea, fiecărui membru. Ne simțim mîndri, ca maghiari, ca cetățeni ai Republicii Socialiste România, ca membri egali în drepturi și datorii, ai acestei uniuni de creație.

Datoriile pe care le avem mă obligă să propun noului comitet ce-l vom alege astăzi constituirea în spiritul documentelor de partid și cum s-a făcut și la Uniunea scriitorilor a unei comisii a naționalităților. Această comisie, al cărei conducător ar trebui să fie unul dintre vicepreședinți sau secretari, ar avea obligația importantă să găsească mijloace noi pentru antrenarea muzicienilor maghiari și germani la răspîndirea valorilor muzicii românești în rîndul populației maghiare și germane. Să se preocupe, făcînd studii și recomandări, de problemele specifice învățămîntului muzical general în limba naționalităților maghiare, de mișcarea de amatori, radioficarea, strîngerea și păstrarea folclorului naționalităților, înființarea unei reviste trimestriale în limba maghiară.

Această comisie ar putea să devină un organ politic cultural de mare însemnătate, contribuind la ridicarea pe o treaptă superioară a acestei laturi de activitate.

Referitor la activitatea filialelor, socotesc necesar să fac următoarele sugestii.

Comisiilor de îndrumare ale filialelor să li se atribuie dreptul de a da aviz pentru o singură interpretare, lucrărilor care întrunesc calitățile necesare. Astfel spiritul de răspundere al acestor comisii ar crește simțitor. Actualmente, în anumite situații „pasăm" cu ușurință unele lucrări mediocre, cu procese verbale neutre, comisiilor centrale.

Cu ocazia trimiterilor în străinătate să se ia în considerare existența tinerilor talentați din provincie.

Ca încheiere am o propunere de mare însemnătate. Acum cîteva zile am citit în Scînteia articolul care relata între altele, că în curînd se va începe elaborarea și publicarea corpusului folclorului românesc. Această acțiune este de însemnătate istorică în cultura patriei noastre. Propun ca Uniunea compozitorilor să lanseze cu ocazia Adunării generale un apel către toți muzicienii, către toți intelectualii patriei, să susțină această acțiune importantă, prin abonarea la această publicație.

Opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu

de Nicolae Beloiu

Cînd în anul 1948 la Capri, promotorii „Premiului Italia" puneau bazele acestui concurs muzical radiofonic, aveau evident intenția să stimuleze interesul creatorilor pentru modalitățile de exprimare sonoră pe care le presupune în epoca noastră radioul. Nu se poate spune însă că dimensiunea specific radiofonică a muzicii s-a născut atunci, deoarece cu mult timp înainte compozitorii au suportat șocul benefic și au integrat în gîndirea lor muzicală consecințele inevitabile, poate, ale uneia din cele mai mari revoluții în lumea sonoră a secolului XX, apariția benzii magnetice și a magnetofonului. Și existența unor renumite studiouri electroacustice ce au luat ființă sub auspiciile societăților de radio din Franța, Italia, Germania sau Statele Unite ale Americii, ca și febrila activitate creatoare desfășurată în aceste studiouri în anii 1940 și 1950 de către compozitori cu nume tot atît de celebre, atestă amploarea acestei aventuri sonore. Însă ideea „operei radiofonice", concepută ca plăzmuire muzicală aptă să transfere și să concentreze într-o singură dimensiune senzorială, — cea auditivă ,— o întreagă încărcătură expresivă și dramatică, s-a născut (fapt semnificativ), pe solul Italiei. Tot acolo deci, unde sinteza miraculoasă a virtuților cuvîntului și muzicii a fost șlefuită secole-n șir în capodopere ale genului ce-l numim în mod curent „operă", s-a ivit și dorința de a tenta o nouă sinteză pe măsura gîndirii muzicale contemporane, între experiența fecundelor explorări raționale în noile dimensiuni ale sunetului și tradiția multiseculară a marilor forme dramatice.

Și provocarea lansată în acest sens de „Premiul Italia" cu 20 de ani în urmă, a fost primită de mulți compozitori, nume prestigioase precum Ildebrando Pizzetti, Henri Sauguet, Hans Werner Henze, Henri Pousseur, Luciano Berio, Penderecki, Paccagnini, Gottfried von Einem și mulți alții, putînd fi citite în palmaresul acestui concurs internațional. Lor li s-a adăugat recent, cu prilejul ediției jubiliare din anul 1968 și cel al lui Pascal Bentoiu, distins cu Premiul Radioteleviziunii italiene pentru lucrarea sa „Jertfirea Ifigeniei".

Interesul și aptitudinile lui Pascal Bentoiu pentru genul dramatic nu se mărturisesc pentru prima dată în „Jertfirea Ifigeniei". Autor al unui spiritual „Amor doctor" după Molière, comanda Radioteleviziunii Române pentru o operă radiofonică l-a surprins pe compozitor, — în primăvara anului 1968, — în plină elaborare a unei originale viziuni dramatice asupra Hamlet-ului shakespearian. (Fapt demn de consemnat aici, în această ultimă operă și-a propus să utilizeze și resursele sunetului înregistrat, tratat și reprodus pe cale electromagnetică, cu care dealtfel cochetase și în unele din comentariile sale muzicale la piese de teatru). Aș fi chiar tentat să afirm că întru cîtva, întreaga activitate creatoare a lui Pascal Bentoiu trădează o concepție componistică derivată dintr-un temperament creator dramatic. Pentru că acesta poate fi descifrat nu numai în afinitatea cu „verbul" (pe care îl tălmăcește cu multă mobilitate a expresiei muzicale atît în operele amintite cît și în liedurile pentru voce cu acompaniament de pian sau orchestră, în lucrările sale orchestrale programatice „Luceafărul" și „Trei imagini bucureștene"), dar chiar în opusurile pur instrumentale, unde structurarea dramaturgică a formelor sonore guvernează atît „confruntările" în „situații" complexe ale elementelor constitutive de limbaj (melodică subtil creionată, ritmică pregnantă, plastică armonică mobilă și sugestivă), cît și „personificarea" instrumentală, timbrală a substanței muzicale. Este necesar însă să remarc că indiferent de ipostaza sau genul în care se manifestă, substanța muzicală nu se lasă niciodată antrenată de gestul grandilocvent, melodramatic, expresionist, dramatismul de care vorbeam avînd mai mult rezonanțe interioare într-o expresie sonoră ce

cultivă fără nici-o falsă pudoare eufonia, lirismul, umorul rafinat, ca şi tragicul reţinut. Iar atunci cînd regia dramaturgică a unei lucrări o cere, compozitorul nu ezită să depăşească aceste limite expresive, fără însă a le supratensiona, ci proiectîndu-le mai degrabă virtuţile în zone sonore concrete. Şi dincolo de actul voliţional componistic, amprentele temperamentale dramatice proprii lui Pascal Bentoiu sînt tot atît de prezente, — poate mai cu osebire, — şi în muzica lucrării ce face obiectul studiului de faţă.

Opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei" îşi înscrie numărul de opus între două experienţe componistice majore ale autorului : Simfonia op. 16 şi opera Hamlet. Şi fără a insinua vreo ierarhizare cronologică, mi se pare că în acest caz, se poate totuşi vorbi nu numai de o problematică componistică comună celor trei lucrări, dar şi de faptul că acest opus 17 reprezintă o manifestare originală şi în acelaşi timp o medie a amplitudinei acestei problematici, ce se înscrie între limitele extreme ale supremei decantări a expresiei şi maximumului efect sonor. Pentrucă dacă în Simfonie este dominantă o voinţă aproape ascetică de reducere a semnificaţiei la esenţial, în opera Hamlet, acestei preocupări de sublimare a substanţei muzicale i se adaugă, (evident impusă de extensia dramaturgică specifică genului), necesitatea tensionării sunetului, proiectat uneori dincolo de limitele sale strict muzicale. Şi pentru acestea Pascal Bentoiu face apel atît la bogatele resurse ale percuţiei (insinuată de altfel pentru aceeaşi raţiune şi în finalul Simfoniei), cît şi la amplificarea cîmpului acustic cu ajutorul mijloacelor electromagnetice. „Jertfirea Ifigeniei" apare astfel ca un fericit loc de întîlnire al acestor coordonate complementare ale gîndirii muzicale a autorului, ca o sinteză conceptuală chemată să tălmăcească cît mai fidel substanţa tragediei antice, esenţa spirituală şi dinamica sa formală. Pare să fie în acelaşi timp, pentru autorul ei, o experienţă componistică în genul dramatic nouă şi diferită de cea anterioară (Amorul doctor) sau ulterioară (Hamlet), deoarece faţă de verva spirituală a celei dintîi şi explozia de energii dramatice a celei din urmă, această operă radiofonică este o tentativă de dăltuire în marmură sonoră pură, a unei aspiraţii către adevărul estetic obiectiv, absolut, atît de propriu culturii antice.

Unele caracteristici ale travaliului componistic, precum structurarea întregului libret, raportul intim dintre cuvînt şi muzică, planul formal şi în deosebi absenţa unui cinetism dramaturgic convenţional ce-i acuză şi mai mult sentimentul statuar, imnic, îl apropie mai degrabă de oratoriu, de drama muzicală primitivă, decît de operă în accepţiunea curentă a termenului.

Dintru început compozitorul, secondat de poetul Alexandru Mircea Pop (subtil tălmăcitor în limba română al lui Euripide), a adaptat viziunii sale textul original al „Ifigeniei în Aulis", selecţionînd numai cîteva fragmente apte să definească schema esenţială şi energiile interioare ale determinismului cauzal al acestei capodopere a teatrului antic. Libretul organizează aceste cînturi, — după un plan dramaturgic remarcabil în simplitatea lui, în două secţiuni care se justifică reciproc. Prima, cu un pronunţat sentiment static, expozitiv, este o acumulare de tensiuni dramatice reţinute, ce oscilează de la contemplarea măreţei dar neputincioasei flote ahee la invocarea purităţii feciorelnice, de la oroarea războiului fratricid şi dezgustul în faţa slăbiciunii umane copleşită de silnicia soartei la evocarea petrecerilor olimpiene ale nunţii simbolice. După această amplă anacruză, dinamica parte secundă polarizează liniile de forţă schiţate pînă acum, în două energii antagonice, — (sentinţa implacabilă a destinului şi sfîşietoarea acceptare a jertfei) —, a căror declanşare măsoară brutal dimensiunile tragicului. Şi totul se consumă între genericul ce insinuează straniile presimţiri ale lui Agamemnon :

„Ce stea de văpaie vîsleşte prin cer
la mijlocul bolţii, spre ceata
Pleiadelor scrise pe şapte făgaşe ?"

şi superba ofrandă a Ifigeniei :

„Iată, pletele mele se pleacă...
Faceţi să curgă asupră-le apa sfinţită" !

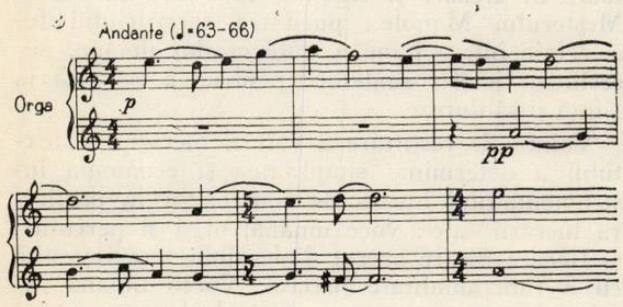
Străbătut de un sacru suflu poetic, libretul reuşeşte astfel să pună în plină lumină, despuiată de orice artificiu dramatic, tema atît de dragă marelui tragedian grec, temă cu adînci rădăcini în vechi mituri orientale şi cu rezonanţe încărcate de multiple semnificaţii spirituale în crezuri şi legende europene ca cel al Meşterului Manole : puritatea sacrificiului feciorelnic într-o lume a slăbiciunilor umane, necesitatea jertfei simbolice pentru ca ceva să ia fiinţă şi să dureze.

Voinţa de restituire a valorii hieratice a textului a determinat simplitatea şi economia instrumentalului înscris de compozitor în partitura lucrării sale : voce umană, orgă şi percuţie ; şi fiecare dintre aceste dimensiuni este investită cu o funcţionalitate precisă. Vocea umană rămîne în permanenţă personajul dramatic principal al acestei înscenări sonore. Folosită (din aceeaşi voită afinitate cu drama antică şi opera primitivă, de care am mai vorbit), în diverse stări corespunzătoare multiplelor vibraţii ale cuvîntului, — recitativ scandat, cor vorbit, articulare melodică, — ea este chemată să reflecte substanţa generoasă a dramei şi să o proiecteze într-o vastă zonă expresivă delimitată de o orgă mare şi o complexă percuţie, opoziţie simbolică între libertate şi necesitate, între poezia naturii şi implacabilul destinului.

Muzica operei radiofonice „Jertfirea Ifigeniei" este impregnată de un profund lirism (reflex al purității semnificative a cuvîntului), ce rămîne egal în concentrarea expresiei sale de la pastoral la cantilenă patetică, de la recitativ coral la țipăt de groază. Este de fapt consecința unui limbaj muzical predominant modal în care insinuarea unor raporturi funcționale și a unor centre tonale de referință, coexistă în mod organic cu o mare libertate de formulare orizontală și verticală, libertate ce tinde constant să asimileze totalul cromatic. Și acestui „plurimodalism" structural îi este tot atît de firesc conturul diatonic cît și organizarea serial dodecafonică.

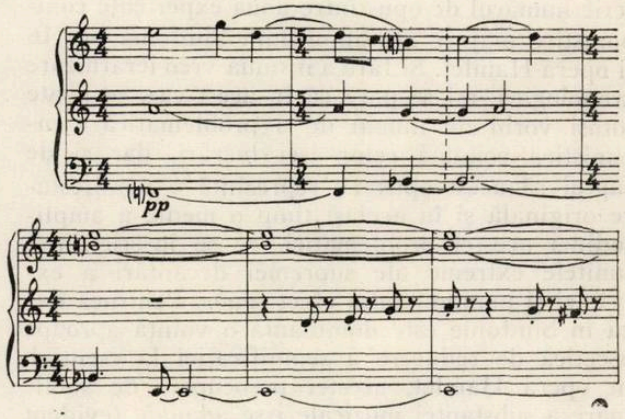
Sistemul adoptat oferă într-adevăr compozitorului posibilități practic nelimitate de a contura diferit unul și același mod, de a deplasa cu multă ușurință cîmpul gravitațional de la un pol de atracție la altul, de a modula în sensul real al cuvîntului fără să recurgă la sensibilele armoniei tonale. În acest fel totalul cromatic devine în chip firesc permanent disponibil și nu prin scheme intervalice abstracte prestabilite, ci printr-o cursivă și spontană evoluție melodică și armonică.

Este interesant de remarcat că în acest subtil periplu, în această alunecare — mai mult sau mai puțin sesizabilă — de la un mod la altul, o importanță majoră pare să aibă quasi permanenta insinuare funcțională a treptei a II-a și cu deosebire a treptei a IV-a, dezvăluind în gîndirea autorului o originală asociere a purității melodice proprii vechilor moduri grecești cu verticalitatea potențială a modurilor medievale ; (mă refer la semnificația complexă a „plagalului gregorian"). Și confirmarea acestui înțeles al termenului „plurimodalism" ni se oferă din primele măsuri intonate de orgă cu un timbru hieratic, ca o extatică evocare :

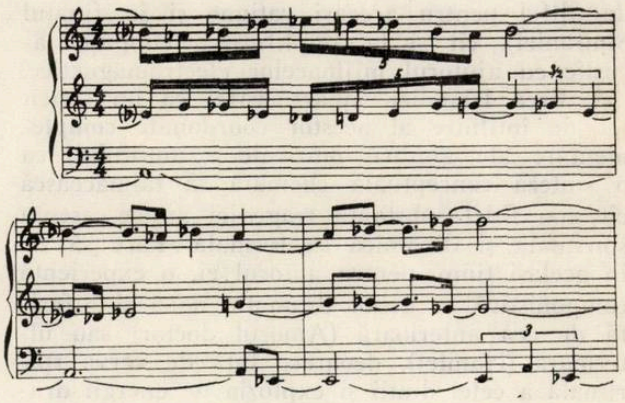


Este evidentă aici nu numai rafinata suprapunere a trei „tropos"-uri grecești, — „doricul" inițial, (de fapt tonul de bază al întregii opere), „frigicul" transpus pe „la" și „hypofrigicul" pe „re", dar și dublaaspectare „plagală" a modului de „mi" în raport cu cel de „la" și a acestuia din urmă față de modul de „re" insinuat în măsura V-a.

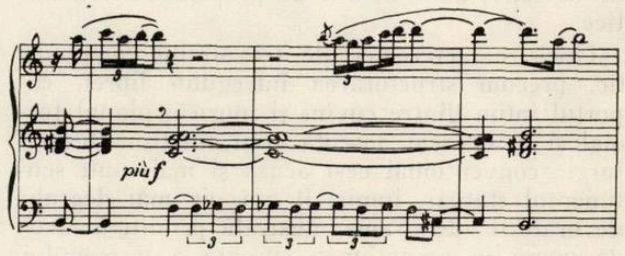
Dar dacă primele măsuri ale partiturii „Jertfirea Ifigeniei" trădează sensibilitatea lui Pascal Bentoiu la delicate irizări de culori și etosuri modale, chiar în cele ce urmează imediat compozitorul își precizează atitudinea față de materialul muzical cu care lucrează, voința de a-l domina și dinamiza. Și această dramatizare a unei poetici muzicale aparent statică, o realizează în primul rînd printr-o bivalență funcțională, printr-o dublă ancorare în tensionatul interval de cvartă mărită, secțiune mediană a întregului cîmp cromatic. (Stranie întîlnire a vechilor moduri cu sistemul „axelor" tonale atît de prezent în concepția componistică a secolului XX, de la Ravel la Bartok și Messiaen !)



Ceva mai tîrziu aceeași afirmare ; mai întîi într-o modulație la treapta IV-a, (!) care acuză funcția plagală a tonului fundamental al operei, „mi" :

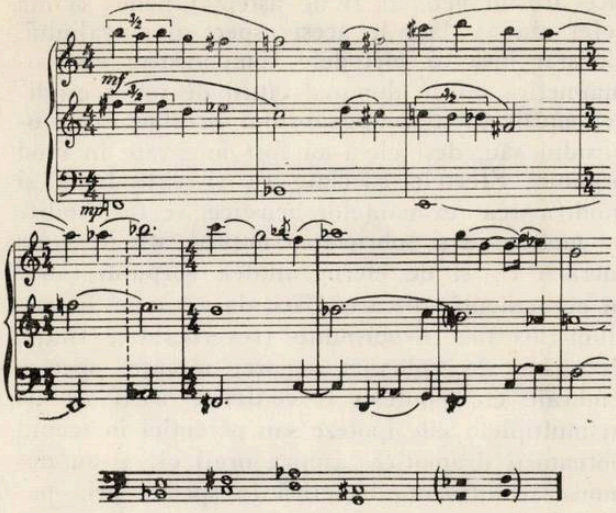


mai apoi insistînd pe modul plagal (treapta V-a) al aceluiași ton fundamental :

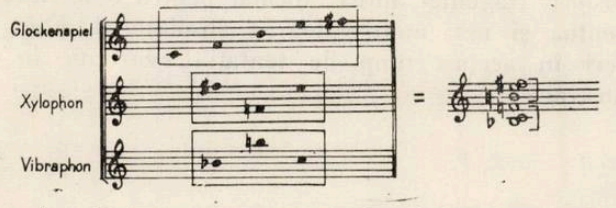


Paradoxal și totuși organic integrat în acest sistem modal, tritonul își exercită fermentul nu numai pe coordonata verticală, dar și pe cea

orizontală, facilitînd parcurgerea întregului ciclu cromatic :

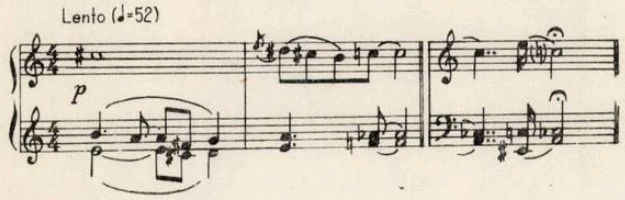


Şi încă un exemplu, (momentul aleator al instrumentelor de culoare, pe al cărui fundal sonor corul deplînge războiul fratricid), exemplu ce afirmă odată mai mult osatura esenţială a acestui sistem modal : cele două fundamentale, (mi — sib), tonurile lor plagale, (si-fa) precum şi treptele secunde (fa diez-do) cărora li se rezervă de asemenea un loc important în ierarhia intervalelor şi în arcuirea formală a întregii lucrări.

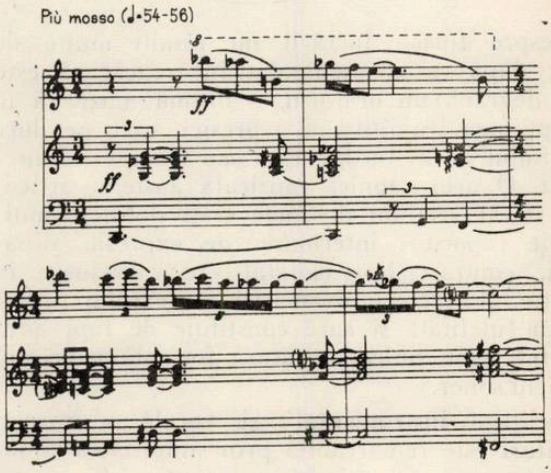


Am insistat asupra acestei tehnici componistice nu pentru că ar fi singura utilizată în elaborarea lucrării ce ne preocupă aici, ci fiindcă i se acordă evident o importanţă mai mare. Aşa de pildă tot în primele secvenţe (partea III) este expusă cu claritate şi o altă modalitate de organizare a materialului muzical, un alt tip de succesiune armonică ce aduce un plus de culoare şi surpriză în expresie. Şi faptul că interpretarea acestui raport structural poate aduce în discuţie fie relaţia de secundă mică faţă de modul plagal de bază, fie cea de terţă mare descendentă în funcţie de autenticul aceluiaşi mod, amplifică mult semnificaţia sa morfologică. (De fapt în sistemul axelor tonale al lui Bela Bartok, terţa mare descendentă asumă funcţia de subdominantă, iar secunda mică, dominanta !)

Iată o formulare succesivă orizontală :

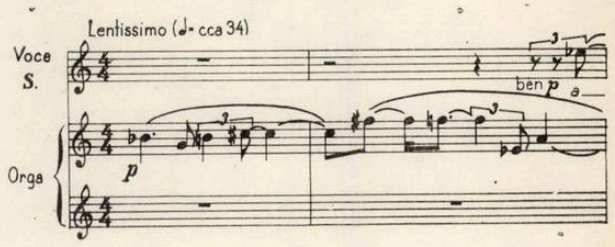


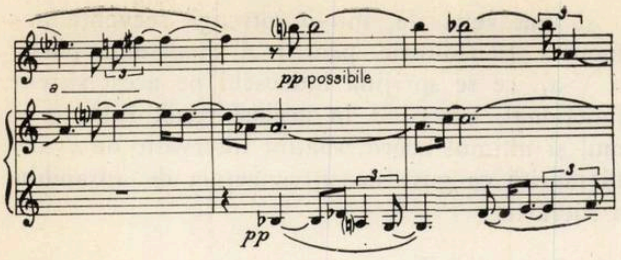
şi una verticală, într-o întreagă secvenţă armonică (definitorie pentru dramatismul părţii a V-a), ce se sprijină îndeosebi pe acest sistem funcţional, descriind în acelaşi timp, între primul şi ultimul acord, spaţiul intervalic de cvartă mărită ce guvernează concepţia de ansamblu a lucrării.



Trecînd peste încă alte multe aspecte particulare de limbaj şi metodă componistică pe care partitura le cuprinde şi ar merita să fie semnalate, ultimul exemplu muzical pe care v-il propunem se referă la unicul fragment realizat cu ajutorul tehnicii serial — dodecafonice, tocmai pentru a măsura — în raport cu simplitatea diatonică a primului exemplu, — amplitudinea libertăţii de exprimare pe care şi-o permite compozitorul în cadrul sistemului său plurimodal, paradoxal de unitar în diversitatea sa.

Organizarea serial-dodecafonică este sugerată, dacă nu chiar impusă în acest moment, de însăşi dramaturgia lucrării, corespunzînd de fapt începutului secţiunii secunde a libretului, acelei declanşări fatidice. Aici tragicul capătă proporţii absurde, implacabila sentinţă : „Helada întreagă porunceşte jertfa ta !", rostindu-se prin chiar vocea lui Agamemnon. Vibraţiile concrete ale acestui brutal şoc sînt preluate şi amplificate de o complexă percuţie, pentru ca apoi orga şi o ireală voce de soprană să-i capteze rezonanţele abisale. De fapt, în această secvenţă traseul dodecafonic se dovedeşte a fi controlat de aceeaşi voinţă unificatoare de limbaj, permiţînd aspectări liniare şi armonice organic încadrate în etosul general al lucrării.





Despre forma lucrării nu rămîn multe de spus, după ce am semnalat în treacăt că este mai degrabă un oratoriu, o dramă muzicală în accepţiunea primitivă a expresiei, care ne duce cu gîndul la un Iacopo Peri sau Claudio Monteverdi. O arhitectonică muzicală austeră, articulată în 11 secţiuni distincte ce-şi definesc multiplele raporturi interioare (de expresie, dinamică, contrast instrumental etc.), exclusiv în funcţie de vectorii dramatici ai textului urmărit cu fidelitate şi care constituie de fapt adevăratul liant, unica armătură formală a acestui edificiu sonor.

Scriitura instrumentală şi vocală a întregii partituri este remarcabilă prin simplitatea şi sobrietatea ei, asigurîndu-i o certă eficacitate. Conductul muzical principal al compoziţiei este orga, intuită foarte bine a fi aptă să sintetizeze, (într-un quasi continuu, dar mobil fluid sonor), atît energiile potenţiale ale cuvîntului, — manifestate într-un spectru emoţional complex de către vocea umană —, cît şi permanenta tentativă a instrumentelor de percuţie de a proiecta vibraţiile subtile ale aceloraşi energii în dimensiuni sonore ireale.

Fiind vorba de o operă radiofonică, de o lucrare concepută în dimensiunile acustice specifice acestui gen, ar fi de aşteptat poate să mă refer mai pe larg la acest aspect al travaliului. Constat însă că metodele componistice electromagnetice nu au dominat cîtuşi de puţin gîndirea muzicală a compozitorului în elaborarea opusului său, deşi ele i-au fost integrate în mod organic. Efectele speciale ca şi extinderea şi modificarea rezonanţelor acustice, se fac simţite cu moderaţia şi sobrietatea impusă atît de tema lucrării cît şi de eterogenitatea corpului sonor în permanentă mişcare. Căci, dacă aceste dimensiuni acustice neobişnuite (reverberaţie, filaje, decupări ale coloanei sonore, mixaje, spectre timbrale etc.) puteau fi conferite vocii umane în multiplele sale ipoteze sau percuţiei în scopul potenţării dramatice, asupra orgii ele şi-au demonstrat influenţa benefică în special prin posibilitatea unei registraţii de o mare diversitate. Şi bogata cromatică a cîntului la orgă aduce în densitatea emoţională a lucrării nuanţa subtilă, parfumul discret al unei poezii a naturii, pe care Pascal Bentoiu, (întocmai ca Aurel Stroe în muzica sa pentru „Oedip la Colonnos", Alexander Goehr în „Pastorala" pentru orchestră, sau alţii), a simţit nevoia s-o asocieze în „Jertfirea Ifigeniei" tălmăcirii temelor majore proprii tragediei antice, tocmai pentru a le accentua şi mai mult valoarea absolută şi a se feri în acelaşi timp de tentaţia evaziunii în abstract.

Şantier de creaţie

Mihail Andricu

După ce am terminat Simfonia a X-a, mă gîndesc la o Simfoniettă, continuînd în acelaşi timp un ciclu de conferinţe muzicale la Radio.

Carmen Petra Basacopol

Partitura baletului „Fata şi masca" pe un libret de Nicolae Coman, se găseşte într-o fază finală de lucru şi sper s-o predau curînd unui teatru liric.

Dramaturgia baletului se axează în jurul psihologiei obişnuite a oricărei fete, „masca" fiind alter-ego-ul pe care-l visează şi îl doreşte dar nu-l cunoaşte.

Am dorit, desigur, ca intenţiile libretului să fie cît mai fidel exprimate în partitură.

Am gîndit o muzică colorată, vie, care să caracterizeze bine personajele şi care în unele momente să fie şi lirică. În ceea ce priveşte construcţia arhitectonică a libretului, scenele se succed în oglindă, ceea ce va determina o simetrie şi în concepţia muzicală, o tratare leit-motivică a temelor, obţinînd astfel sudarea substanţei sonore, destul de diversă, într-un tot organic, absolut necesar pentru ideea concisă a libretului.

Ada Brumaru

Am încheiat zilele acestea o lucrare despre valorile clasicismului muzical.

Tudor Ciortea

Am încheiat un lied pentru voce şi pian pe versuri de Tudor Arghezi, un ciclu de patru lieduri pe versuri de Adrian Maniu intitulat „Culori".

Sper să închei zilele acestea o Baladă pentru 3 soprane, clarinet, violoncel şi harpă pe versurile lui Lucian Blaga „Balada fiului pierdut" şi am în proiect un Concert pentru pian şi orchestră.

Andreas Porfetye

Recent, am terminat o amplă lucrare corală pe un text de Ovidiu, avînd titlul „Ecoul".

Am încheiat zilele acestea şi un cvartet pentru coarde şi o mică suită pentru pian.

Mă gîndesc la o lucrare orchestrală.

Octavian Lazăr Cosma

Scriu în continuare la o lucrare mai amplă, pe care doresc s-o structurez în 4 volume : „Hronicul muzicii româneşti". Am redactat pînă în prezent perioada cuprinsă între anii 1821—1898.

George Draga

M-am îndreptat în ultimul timp cu predilecţie spre genul cameral. Am terminat un cvartet şi o piesă de muzică de cameră pentru o formaţie de coarde, suflători şi percuţie.

Gheorghe Dumitrescu

Lucrez în prezent la orchestraţia operei „Meşterul Manole" care face parte, (alături de oratoriul „Din lumea cu dor..."), dintr-un ciclu de lucrări în care încerc să dau glas concepţiei filozofice a poporului nostru despre viaţă aşa cum apare în vechi legende populare.

Theodor Grigoriu

Am încheiat recent o piesă pentru bariton, cor de femei şi o formaţie orchestrală pe un text de Ovidiu.

Sper că pînă la vară să pot termina şi o primă parte dintr-un ciclu mai larg de piese pentru pian pe care l-am intitulat „Columna modală".

Clemansa Firca

Alături de problemele cuprinse în planul general de cercetare din cadrul institutului în care aprofundez o serie de probleme legate de direcţiile şi orientările creaţiei muzicale româneşti din secolul XX, pregătesc în prezent pentru apropiatele sesiuni de comunicări ale Institutului de Istorie şi Artă al Academiei R.S.R., două comunicări intitulate aproximativ : „Transfigurarea unor surse stilistice europene în muzica lui Enescu" şi „Valori cehe în configuraţia muzicală contemporană".

Mihai Moldovan

Pe masa de lucru se află în prezent două lucrări : o piesă intitulată „Scoarţe" pentru un ansamblu format din cvintet de suflători, vioară, trombon şi percuţie şi o operă radiofonică închinată lui Ovidiu (opera o lucrez în colaborare cu inginerul de sunet B. Bernfeld).

Alexandru Hrisanide

Sînt pe punctul de a termina un Cvintet de suflători intitulat „Direcții" în care îmi pun problema unor forme variabile. Titulatura este sugerată de structurile diferite, care fiecare conturează o anumită fizionomie muzicală.

Am, de asemenea, pe masa de lucru o serie de piese pentru pian pe care le-am intitulat „Muzică radiofonică" pe care le scriu la solicitarea Radiodifuziunilor din Baden-Baden și Köln.

Myriam Marbé

Închei zilele acestea o lucrare pentru formația „Musica nova", intitulată „Joc secund" ce are o structură capabilă de augmentări formative ulterioare.

Lucrez, de asemenea, la o piesă pentru dublă orchestră de coarde.

Octavian Nemescu

Continui să lucrez la un ciclu mai mare de lucrări intitulat „Plurisens" vizînd un sincretism artistic.

Ștefan Niculescu

Încerc să închei o suită de piese pentru cor „à cappella" intitulată „Aforisme" pornind de la cîteva fragmente din opera marelui filozof antic Heraclit din Efes.

Lucrarea care va fi dedicată corului „Madrigal" mi-a fost comandată de Festivalul Internațional de la Zagreb.

Doru Popovici

Am înainte de toate, în curs de finisare trei ample studii de muzicologie: „Muzica românească contemporană", „Convorbiri cu Dimitrie Cuclin" și o „Introducere în opera contemporană".

În domeniul compoziției am terminat zilele acestea un „imn" pentru cor mixt intitulat „României" și realizez primele schițe pentru două lucrări mai ample — opera madrigal „Constantin Brîncoveanu" și baletul „Nunta" pe un libret de Hero Lupescu.

Ștefan Zorzor

Lucrez la un cvintet de cameră pe care intenționez să-l dedic formației „Musica Nova".

Liviu Dandara

Am încheiat recent un cvintet pentru formația condusă de Hilda Jerea pe care l-am intitulat „Pentaedre per Musica nova" și lucrez acum la o amplă Cantată pentru cor și orchestră de cameră pe versuri de Vasile Băran.

Adrian Rațiu

Am terminat recent două lucrări: „Studii pentru orchestră", „12 aforisme" pentru o formație de cameră.

Liviu Rusu

Alături de un ciclu de Ode pe texte de Horațiu mi-am îndreptat în ultimul timp atenția spre o serie de lucrări de muzicologie din care aș aminti alături de studiul „Preliminarii tematice și metodologice la istoria muzicii românești", monografia închinată lui Mandicevschi, o amplă lucrare pe care o voi intitula „Istoria teoriei muzicii în România".

Aurel Stroe

Peste puțin timp voi termina o operă în trei părți pe un libret de Paul Sterian.

Zeno Vancea

Alături de cel de al doilea volum al lucrării „Creația muzicală românească în secolele 19 și 20" care va continua analiza estetică a creației românești de la 1900 pînă în zilele noastre, voi termina peste puțin timp „Concertul pentru orchestră" în care continui investigațiile în limbajul contemporan (încercînd bineînțeles să asimilez doar ceea ce convine profilului meu); lucrez, de asemenea, la partitura unui nou balet, al cincilea, și mă gîndesc la un nou balet.

Anatol Vieru

Am terminat o piesă pentru orchestră, solicitată de Orchestra Radiodifuziunii din Baden-Baden și sper să închei curînd și o piesă pentru formația „Musica Nova".

Eugen Wendel

Sper că săptămîna viitoare, Aurelian Octav Popa să poată interpreta în public o piesă pe care am terminat-o zilele acestea: o lucrare pentru clarinet, pian și bandă de magnetofon intitulată „Fuziune".

Sper să termin, de asemenea, zilele următoare o piesă pentru orchestră căreia i-am dat titlul „Gravitație", gîndindu-mă în perspectivă la o piesă corală și o lucrare pentru o formație de cameră.

Viorel Cosma

— Am început să redactez „Dicționarul teatrului muzical românesc" care cuprinde vodevilurile, operetele, operele comice și operele românești.

— Redactez istoricul operei de la Monteverdi pînă la sfîrșitul secolului 18 pentru cursul de istorie a muzicii de la Conservator.

— Definitivez pentru tipar cea de a doua ediție a Lexiconului compozitorilor români.

IOSIF SAVA

Festivalul „Cerbul de aur"

Concurenții

de Edgar Elian

Sînt încă vii în amintirea tuturora aprigile dezbateri care au urmat după prima ediție a Festivalului de la Brașov. Concluzia firească la care s-a ajuns este că modul de prezentare a concurenților noștri constituie, sub toate aspectele — alegerea repertoriului, pregătirea vocal-scenică, ținuta vestimentară —, o problemă ce depășește în orice caz responsabilitatea cîntăreților în cauză. Măsurile concrete luate în acest sens în vederea celei de-a doua ediții a Festivalului și-au arătat din plin roadele. Desemnate, după o severă selecție, să reprezinte țara noastră în această manifestare de larg răsunet internațional, cele trei concurente au vădit în chip evident parcurgerea unei pregătiri minuțioase, în cursul căreia s-a ținut seama de personalitatea fiecăreia. Încă din prima seară a concursului, Mihaela Mihai a părut alta decît cea pe care o cunoșteam pînă atunci : melodiile alese au fost cîntate simplu, fără „efecte" patetice, doar cu o mare forță de interiorizare (mai ales „Glasul tău" de Al. Mandi) și cu o undă de emoție în glas, în timp ce apariția ei diafană sugera parcă un personaj descins din vechi legende medievale. În seara următoare am făcut cunoștință cu o nouă Luminița Dobrescu : evoluînd pe scena Festivalului cu o surprinzătoare dezinvoltură a mișcărilor — în perfect sincronism cu muzica —, tînăra solistă a lăsat să se întrevadă (în „Of, inimioară" de Edmond Deda) și posibilități expresive nebănuite. În fine, în ultima seară, Anda Călugăreanu a căutat să demonstreze dualitatea preocupărilor sale interpretative : cîntecul de idei, derivat din „Song"-ul brechtian („Pe verticală, pe orizontală" de Paul Urmuzescu), și „șlagărul" de mare accesibilitate melodică, prezentat cu o mișcare scenică destinată să antreneze sala („N-am noroc" de Ion Cristinoiu).

Impresia deosebită pe care cele trei concurente au produs-o asupra publicului s-a oglindit și în palmaresul final al concursului, stabilit de juriul internațional. Faptul că ele s-au clasat, cu toate, printre cele 6 prime locuri (trei premii, trei mențiuni) fixate de juriu, constituie o confirmare a seriozității cu care s-au pregătit și o demonstrație concludentă că acesta *este drumul care trebuie urmat și în viitor.*

Se poate desigur discuta dacă Luminița Dobrescu — deținătoarea trofeului principal al „Cerbului de aur" — a fost sau nu cea mai bună dintre cei 28 de concurenți. Dar rezultatul unui concurs de interpretare — mai ales al unuia din domeniul muzicii ușoare — nu trebuie niciodată apreciat în mod absolut, ci numai în contextul concret al condițiilor de desfășurare a competiției respective. În cazul de față, concursul fiind organizat de Televiziunea Română, iar juriul fiind alcătuit din reprezentanții a 20 de rețele de televiziune europene, hotărîrea finală — exprimată într-un clasament — a depins în ultimă instanță de componența profesională a juriului, știut fiind că regizorii înclină să favorizeze în aprecierile lor pe cîntăreții dotați cu mobilitate scenică, în timp ce muzicienii sînt mai degrabă adepții cîntăreților care dispun de voci cultivate și de forță expresivă în interpretare. Rezultatul unui asemenea concurs va depinde, așa dar, de predominanța unora sau a altora în juriul concursului respectiv.

Judecînd, în lumina acestor considerații, palmaresul Festivalului de la Brașov din 1969, se poate conchide că preferințele juriului au mers către concurenții din prima categorie — în care se înscriu atît Luminița Dobrescu („Cerbul de aur"), cît și olandeza Conny Vink („Cerbul de bronz"), Anda Călugăreanu (mențiune) și vest-germanul Roy Black (premiul special al juriului) —, fără a fi neglijați nici cîntăreții din cealaltă categorie, reprezentată prin Hanja Pazeltova („Cerbul de argint") Mihaela Mihai și Frida Boccara (mențiuni).

Proporția este inversă față de prima ediție a Festivalului, cînd au fost favorizați cîntăreții-muzicieni de genul lui Jacques Hustin și al Kalinkăi.

Dată fiind diversitatea de stiluri și de preferințe specifică muzicii ușoare, stabilirea superiorității uneia din aceste categorii de interpreți în dauna celeilalte ar fi în contradicție cu esența genului. Comentariile pe marginea participării românești la concursul de la Brașov ar trebui de aceea să vizeze nu atît locul ocupat în clasamentul final — supus, după cum s-a văzut, hazardului componenței juriului —, cît mai degrabă constatarea îmbucurătoare că, în ansamblu, „echipa" noastră s-a prezentat unitară ca nivel de pregătire și ținută scenică, demonstrînd că avem posibilități de afirmare pe plan internațional într-un domeniu care oferea, după Festivalul din anul trecut, perspective destul de incerte.

În general, dacă ediția 1969 a concursului de la Brașov nu a relevat personalități care să se distanțeze net de ansamblul participanților, ea s-a definit în schimb printr-un nivel mediu superior față de ediția anterioară. S-au evidențiat o seamă de concurenți cu voci de calitate (franceza Frida Boccara, cehoslovaca Hanja Pazeltova, maghiarul Janos Koos, bulgarii Margarita Dimitrova și Gheorghi Kordov, sovietica Maia Rozova, luxemburgheza Charlotte Leslie, iugoslavul Boba Stefanovic, italianca Renata Pacini, scoțianul Grant Frazer), apoi personalități complexe de cîntăreți și autori — așa-numiții „cantautori" — ca finlandezul Aarno Raninen, belgianul Serge Davignac, elvețianca Jacqueline Midinette, polonezul Jacek Lech, italianul Salvatore Vinciguerra, ca și soliști capabili să „umple" scena prin îmbinarea organică a cîntului cu evoluția coregrafică, de genul olandezei Conny Vink sau a germanilor Roy Black și Dagmar Frederic, — pentru a nu mai vorbi de concurenții români, pe bună dreptate remarcați prin excelenta lor pregătire. Prezența tuturor acestor talentați cîntăreți la Brașov demonstrează nu numai importanța pe care forurile de resort din atîtea țări europene au acordat-o Festivalului nostru — definitiv consacrat pe plan internațional —, ci totodată și nivelul în permanentă creștere care caracterizează pretutindeni interpretarea muzicii ușoare. Este o constatare care ne obligă — în perspectiva viitoarelor ediții ale Festivalului — să perseverăm pe drumul început, pentru a ridica pe o treaptă cît mai înaltă prestigiul cucerit în acest an într-o confruntare de amploarea celei prilejuite de a doua ediție a Festivalului internațional de la Brașov.

Vedetele

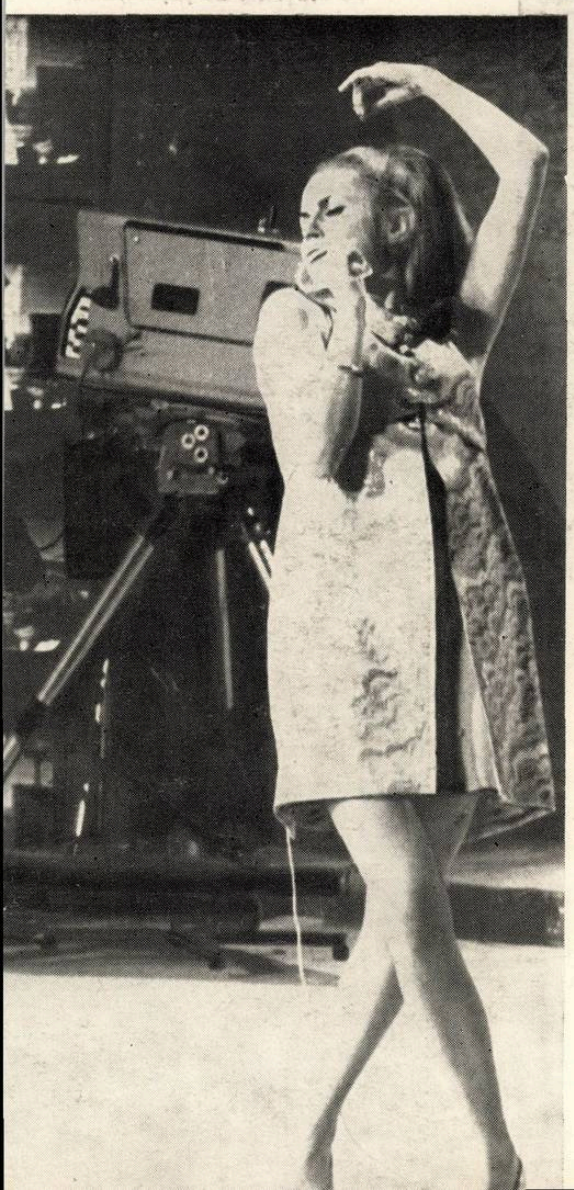
de Edmond Deda

Cortina s-a lăsat peste ultimele acorduri ale marii vedete și eroine a Festivalului de la Brașov, Orchestra Radio-televiziunii, condusă de Sile Dinicu și Gelu Solomonescu.

Priveam în jurul meu, dorind ca scena, pereții, totul să fi reținut ca pe o bandă de magnetofon comorile neprețuite culese în serile festivalului. Această manifestare artistică, intrată deja în tradiția marilor sărbători internaționale ale artei cîntecului — care a atras în prima ediție pe Jean Claude Pascal, Hugues Aufray, Leny Escudero, Rika Zarai, pe Rita Pavone și Amalia Rodriguez (ca să amintesc numai cîțiva dintre cei mari) ne-a prilejuit anul acesta întîlnirea cu Juliette Greco, Barbara, Udo Jürgens, Giuli Cioheli, Cliff Richard, Gigliola Cinquetti, Frankie Avalon, Tereza Kesovia, Waldemar Matuska, Mie Nakao și cu o altă Margareta Pîslaru decît aceea a anilor trecuți.

Conferințele de presă, discuțiile directe și apoi recitalurile mi-au dezvăluit noi elemente ale concepției despre artă, despre interpretare, despre cîntec și minunatul rol al acestui limbaj universal.

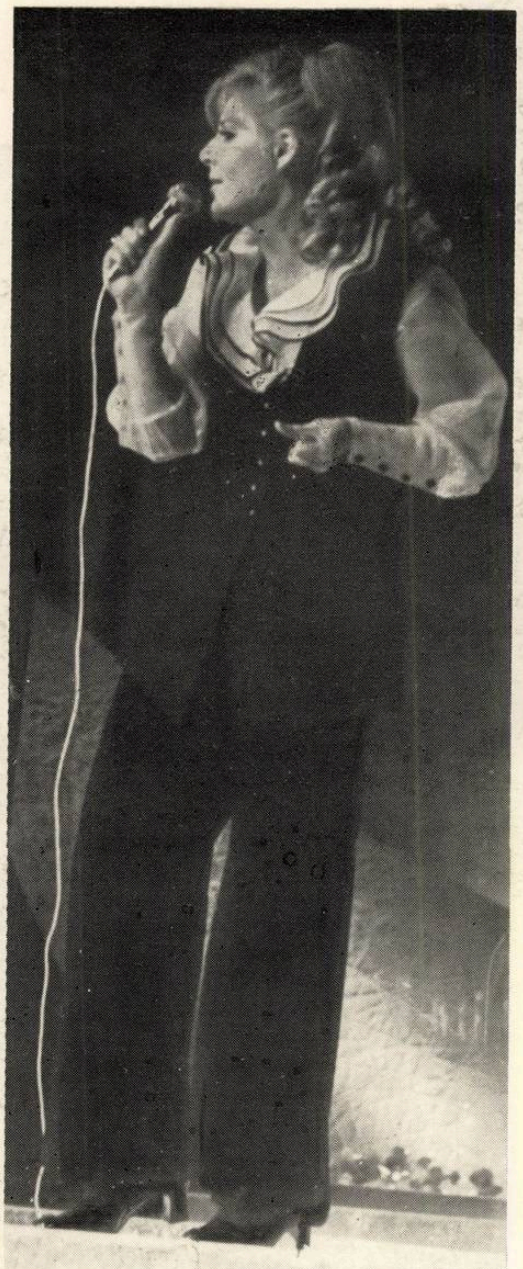
În interpretarea muzicii ușoare, Giuli Cioheli este influențată evident de muzica de Jazz. Dotată cu un deosebit simț al „swing"-ului și un remarcabil dar al improvizației, a demonstrat o gamă variată a posibilităților sale interpretative, de la cîntecul dramatic la cel liric și de la muzica de dans la cea de jazz. Deținătoare a premiului I — Sopot 1967 — ea muncește continuu la perfecționarea mijloacelor sale de expresie și la cristalizarea unei personalități interpretative originale. „O admir pe Ella Fitzgerald — mi-a declarat interpreta — am ascultat cu mare atenție înregistrările sale, dar n-am copiat-o niciodată". Solistă a Ansamblului Gruzin de estradă, Giuli Cioheli interpretează de



Cerbul de bronz

CONNY VINK

(Olanda)



Cerbul de argint

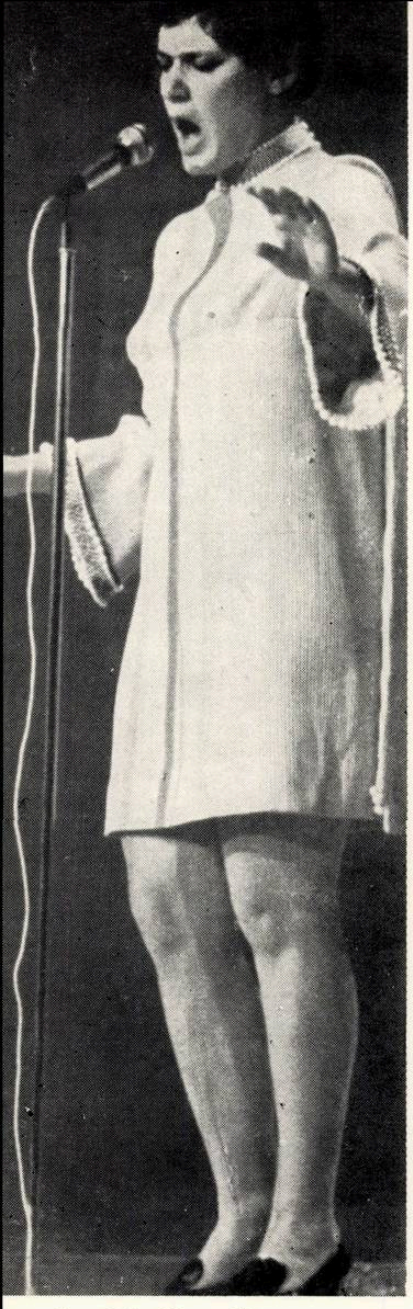
HANJA PAZELTOVA

(R.S. Cehoslovacia)

Cerbul de aur

LUMINIȚA DOBRE

(România)



Premiul „Tinereții"

MAIA ROZOVA

(U.R.S.S.)

Mențiune și Premiul special al criticii

FRIDA BOCCARA

(Franța)

Premiul de popularitate

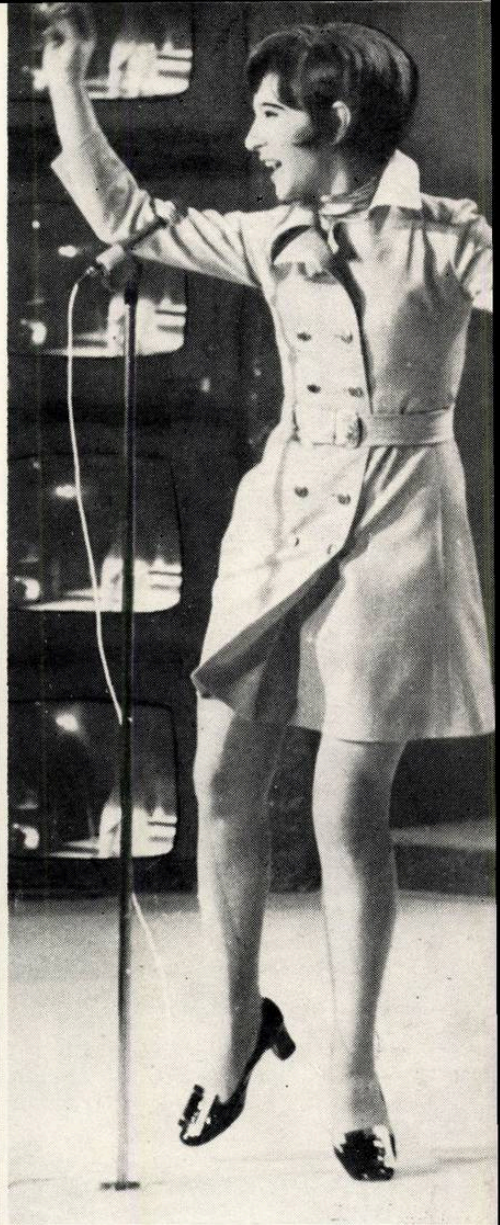
JACQUELINE MIDINETTE

(Elveția)

Premiul Uniunii Compozitorilor

JANOS KOOS

(R.P. Ungară)



Mențiune

ANDA CĂLUGĂREANU

(România)

Mențiune

MIHAELA MIHAI

(România)

Satisfacție în grupul premiaților.

Premiul „Tinereții"

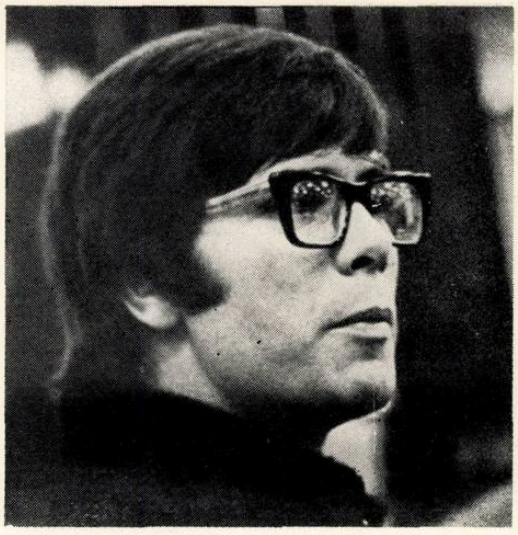
DAGMAR FREDERIC

(R.D. Germană)

Premiul special al juriului

ROY BLACK

(R.F. a Germaniei)



CLIFF RICHARD

(Anglia)

MARGARETA PÎSLARU

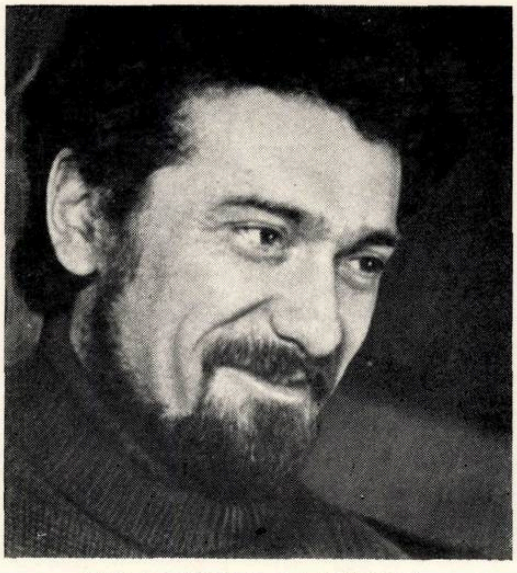
(România)

GIGLIOLA CINQUETTI

(Italia)

TEREZA KESOVIA

(R.S.F. Iugoslavia)

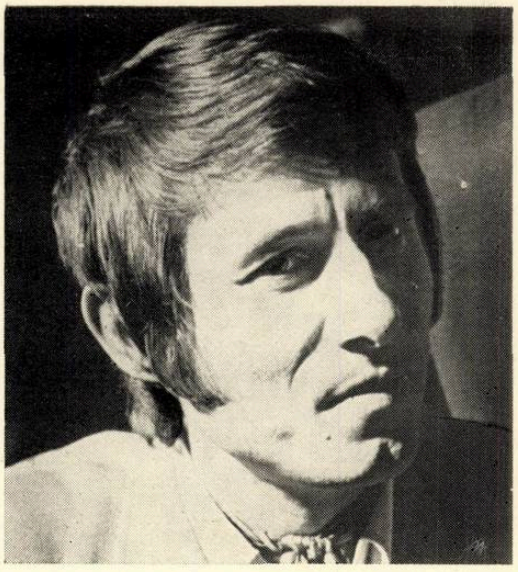


WALDEMAR MATUSKA

(R.S. Cehoslovacia)

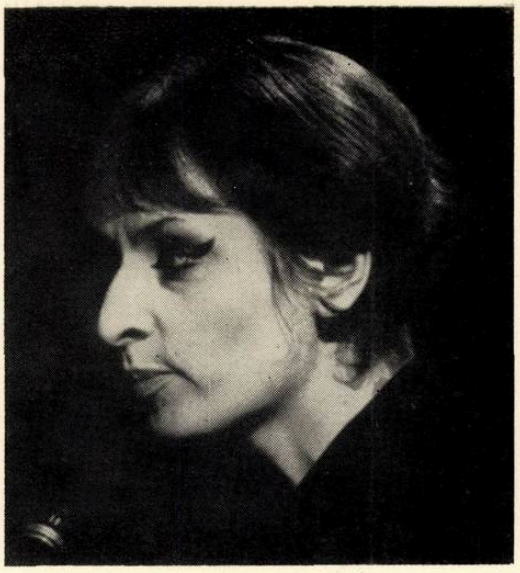
GIULI CIOHELI

(U.R.S.S.)



ÜDO JURGENS

(Austria)



BARBARA

(Franţa)

JULIETTE GRECO

(Franţa)

FRANKIE AVALON

(S.U.A.)

MIE NAKAO

(Japonia)

obicei melodii din repertoriul internațional de muzică ușoară și de jazz, ca și cîntece scrise special pentru ea de compozitorul M. Tariverdiev. Dintre acestea amintesc cîntecul „Pînă mîine".

Interpreta japoneză de muzică ușoară Mie Nakao folosește mijloace de expresie apropiate temperamentului ei. După melodiile specifice țării sale, Mie Nakao a făcut o largă incursiune în repertoriul internațional de muzică ușoară, încercînd și izbutind uneori, improvizația de jazz. Premiată la festivalul de muzică ușoară de la Rio de Janeiro în 1968, interpreta japoneză a izbutit să dezvăluie mai puțin de această dată, la Brașov, măsura aptitudinilor sale, datorită unei vădite indispoziții vocale.

Tereza Kesovia, reprezentantă a R.S.F. Iugoslavia, a debutat ca flautistă și violoncelistă în orchestra filarmonică din Zagreb. Apariție fermecătoare, dotată cu un glas de calitate, cu mijloace originale de exprimare, grefate pe o serioasă cultură muzicală, Tereza a pășit cu succes în domeniul interpretării cîntecului de muzică ușoară. După festivalurile de la Split și Zagreb, solista jugoslavă întreprinde turnee în U.R.S.S., Israel, Italia, Statele Unite și Franța. Directorul celebrului music-hall parisian „Olimpia", Brunno Coquatrix, i-a încheiat un contract pe patru ani, drept de care nu beneficiază de obicei decît marile vedete ca Gilbert Bécaud sau Charles Aznavour. Explicația? — calitatea interpretărilor sale deosebite și originale. Ascultînd-o cu atenție, mi-am dat seama că tocmai elementele particulare ale muzicii jugoslave i-au conturat o personalitate interpretativă deosebită. Pe lîngă cîntecul din filmul „Mai sînt țigani fericiți", Tereza m-a impresionat prin frumusețea și originalitatea acordată interpretării melodiei lui Vasile Vasilache jr. „Ploaia și noi".

Am întîlnit-o pe Gigliola Cinquetti la conferința de presă. Am rugat-o să-mi explice un fapt care mi s-a părut curios: cum a reușit să interpreteze — mai bine decît compozitorul — el însuși un interpret de valoare, melodia lui Modugno „Dio come ti amo", adevăr confirmat și de hotărîrea juriului de la San-Remo, 1966. „Modugno mi-a cîntat într-o zi această melodie întrebîndu-mă dacă îmi place. După cîteva luni, în preajma festivalului de la San-Remo, neștiind ce cîntec să-mi aleg, mi-am amintit de piesa lui Modugno. Acesta fiind plecat, am învățat-o de la chitaristul său, am înțeles cîntecul și l-am interpretat". Succesele sale cu cîntecele Non ho l'eta (premiul San-Remo 1964), Dio come ti amo (premiul San-Remo 1966), La Boheme al lui Aznavour — peste interpretarea căruia nu am crezut că va izbuti cineva să treacă — sînt argumente ale unei mari interprete.

Waldemar Matuška? Un Bob Dylan ceh, o apariție simplă, neteatrală, dar cu o personalitate care trece dincolo de rampă, dincolo de zidurile sălii de spectacol. Cîntecele sale — majoritatea în atmosfera „western", au o veselie stranie, un tragism optimist, o covîrșitoare putere de convingere. Neglijînd elementul vocal, lăsînd gestica în voia spontaneității, a sincerității, Matuška are o finețe brutală, un lirism vesel — pe scurt — un complex de contraste, un paradox artistic. Acesta este Matuška. Și prin aceasta el convinge. Vorbind și cîntînd în limba cehă — necunoscută publicului — el a electrizat sala. Acesta este apanajul originalității și sincerității interpretării sale.

Cliff Richard, interpretul englez lansat pe plan internațional de filmul „Tinerii", alături de formația de chitare „The Shadows", ne-a surprins la conferința de presă printr-o mărturisire neașteptată: „Nu cunosc notele". (!?) Cîntărețul are un renume mondial ce se menține de peste zece ani, cîntă la chitară destul de bine, are un profesor permanent de tehnică vocală și un regizor cu care studiază fiecare mișcare sau mimică. Sînt cîteva motive care mă obligă să pun la îndoială răspunsul primit. Cu atît mai mult cu cît pe scenă s-a dovedit a fi un bun interpret, deopotrivă al vechilor balade englezești, atît de adecvate costumului său stil Old England (sec. XVIII) cît și al cîntecelor moderne de muzică ușoară. Acompaniat de cunoscutul dirijor și compozitor Norie Paramour, Cliff Richard a cucerit sufragiile unanime ale publicului, și nu numai prin cunoscutul șlagăr „Congratulations".

Udo Jurgens a devenit cunoscut publicului nostru ca solist al formației Willy Fantel ce a susținut cîteva concerte la Sala Palatului în 1964, cu doi ani înaintea cuceririi de către cîntăreț a titlului de laureat al marelui premiu „Eurovizion" (1966) cu melodia sa „Merci, cherie". Absolvent al Academiei de Muzică (pian, canto și compoziție), Jürgens se dovedește a fi un muzician complex. Frumusețea versurilor din cîntecele sale, deplina lor concordanță cu melodia creată cu meșteșugul unui mare artist, îmbinarea acestora cu căldura glasului și cu puterea de convingere a gestului, a ochilor, a mimicii, tot acest complex creator, concentrat într-un singur om, impresionează profund. Parcurgînd cu dezinvoltură și cu egală putere de convingere întreaga gamă a subgenurilor muzicii ușoare, de la liricul „Ich glaube" sau „Merci, cherie", la melodiile de dans sau unele

direct influențate de jazz, Jürgens mi-a apărut ca un artist desăvîrșit, iar recitalul său ca un act de cultură.

Frankie Avalon s-a dovedit a fi un continuator al tradiției create de înaintașii săi Bing Crosby și Frank Sinatra. Interpret clasic al tradiționalei muzici ușoare americane, influențată de jazz, Frankie Avalon izbutește să convingă deopotrivă prin interpretarea acordată baladelor americane de proveniență anglo-saxonă, cîntecelor „Western" și melodiilor de dans. Plin de umor în cîntecele vesele, exuberant la melodiile interpretate în stil de jazz, Frankie știe să acorde un lirism discret cîntecelor sentimentale. Ascultîndu-l, îmi reaminteam deseori pe Frank Sinatra de acum 20 de ani. Personalitate artistică în curs de cristalizare, Frankie Avalon va fi, după părerea mea în scurt timp cîntărețul nr. 1 al tradiționalului „popular-song".

Dacă ediția I-a a festivalului „Cerbul de aur" s-a desfășurat sub nota predominantă a chansonettei, ediția a doua s-a bucurat de prezența a două personalități ale genului: Barbara și Juliette Greco.

Barbara, *o apariție stranie, aducînd farmecul unei lumi existente parcă dincolo de cotidian, oficiază pe scenă propria ei dramă. Melodiile și versurile sale de o aparentă și voită monotonie datorită aceluiaș marș armonic, folosit cu intenția de a dovedi că toate cutele aparțin aceluiași etern suflet omenesc chinuit de dureri, sfîșiat de pasiuni și iluminat de bucurii, impresionează pe ascultătorii care au senzația stranie că s-au transformat în clapele pianului, în undele sonore, în vraja răspîndită de această interpretă deosebită. Este suficient să citez „Le solei noir" pentru a ilustra drumul creator și interpretativ al Barbarei.*

Juliette Greco *este dimpotrivă șansonetistă clasică, purtătoare a tradiției lui Yvette Guilbert, Lucienne Boyer și Edith Piaf. Frumusețe fascinantă, această mare artistă a cîntecului impresionează prin simplitatea elementelor sale interpretative.*

Aș putea-o compara cu un mare campion de tir care nu greșește nici o țintă. Fiecare sunet, fiecare cuvînt, orice gest sau mișcare au rolul lor bine definit pe care și-l îndeplinesc cu precizie, fiind recepționate cu nesaț de ascultători. Publicul o ascultă aproape cu evlavie. Este suficient să citez un singur exemplu: „l'accordéon".

Vedetei noastre, Margareta Pîslaru i-am rezervat într-un număr viitor un studiu cuprinzînd atît recitalul său din Capitală cît și cel de la Brașov. Cred că merită cu prisosință această atenție deosebită.

Orchestra

de Florian Lungu

Perindarea atîtor personalități solistice ca și densitatea evenimentelor și surprizelor ce ne-au fost oferite de această a doua ediție a Festivalului, au polarizat în maximă măsură interesul. Poate de aceea, puțini dintre comentatorii de presă și — probabil — numai o parte din ascultători au putut urmări și aprecia la justa valoare, importanța misiunii ce a revenit orchestrei Festivalului, dificultățile de loc comune, cărora dirijorii și instrumentiștii au trebuit să le răspundă. Poate că aportul formației de acompaniament, decisiv în contextul manifestărilor, a rămas pe planul secund al atenției publicului și fiindcă prezența ei a constituit un permanent fundal sonor și vizual, de la primul gong la ultima lăsare a cortinei.

Este deci, de datoria noastră să relevăm, din acest punct de vedere, solicitudinea și dăruirea membrilor ansamblului (Orchestra de muzică ușoară a Radioteleviziunii), ce s-a distins — potrivit declarațiilor muzicienilor străini aflați la Brașov — prin „neverosimila sa flexibilitate", prin „maniera rafinată de redare a spiritului și a particularităților de stil".

Cu toată excelenta organizare a Festivalului, majoritatea partiturilor nu au putut parveni orchestrei decît în ultimul moment, adică o dată cu sosirea interpreților străini. În cele 2—3 zile care au precedat deschiderea și apoi în timpul desfășurării propriu-zise, formația a trebuit să descifreze, să repete, să pună la punct (și bineînțeles, să prezinte în concerte) cele 50 de orchestrații aduse de concurenții străini, plus partiturile, încă mai pretențioase ale susținătorilor de recitaluri „în afară de concurs": Frankie Avalon, Tereza Kesovia, Cliff Richard, Gigliola Cinquetti, Mie Nakao, Giuli Cioheli (Barbara, Juliette Grèco și Udo Jürgens fiind însoțiți de formații proprii de acompaniament). Tot acest imens volum de muncă a reclamat din partea dirijorilor și a instrumentiștilor (îndeosebi a suflătorilor) eforturi epuizante însumînd zilnic, nu mai puțin de 15—16 ore de încordare și concentrare continuă.

Dacă fiecărui solist vocal din concurs i-a revenit interpretarea a două piese — desigur, pregătite din timp! — formația

a avut de acompaniat de 28 de ori pe atît. Ținuta ireproșabilă a execuției a reprezentat rezultanta firească a competenței și experienței instrumentiștilor, a dăruirii și pasiunii, a multiplelor lor disponibilități tehnice și expresive. Eficiența și buna pregătire a orchestrei s-au vădit mai ales cu prilejul recitalului cîntărețului american Frankie Avalon, unde solicitările impuse acompaniatorilor — în ce privește echilibrarea sonorităților de partidă (trompete, saxofoane, tromboni, secție ritmică) precum și perfecta sincronizare a atacurilor — au fost maxime : formația, de astă dată lipsită de dirijor (condusă doar prin indicațiile succinte ale pianistului american ce l-a însoțit pe Avalon) a sunat ca un adevărat big-band : dens, policrom, omogen, cu o deosebită acuratețe intonațională, conferind orchestrațiilor — de foarte bună calitate — o tălmăcire concordantă din toate punctele de vedere cu datele respectivului stil.

În totalitatea intervențiilor sale, orchestra, sub conducerea alternativă a celor doi dirijori, Sile Dinicu (gestică generoasă, demnă) și Gelu Solomonescu (siguranță și fermitate în mînuirea baghetei) a făcut dovada supleței în asimilarea caracterelor celor mai diverse piese, de la melodia de largă respirație, la dezlănțuirea stenică a ritmurilor. Este greu de precizat unde a început și unde s-a încheiat contribuția orchestrei la reușita generală a Festivalului brașovean. Ceea ce se poate afirma, însă, cu certitudine, este că prezența sa, în condițiile imensei răspunderi ce o incumbă realizarea unei manifestări retransmise de 25 societăți de televiziune europene, a însemnat coloana vertebrală și centrul de greutate al întregului edificiu.

În cazul actualei ediții, calitatea tehnică a emisiei s-a ameliorat sensibil prin dispunerea unei cabine tehnice complet utilate în incinta Teatrului dramatic, cabină ce a facilitat captarea, filtrarea și retransmiterea simultană a sunetului în sală și pe micile ecrane. Dacă asupra cadrajului și decupajului imaginii păstrăm anumite rezerve, în schimb calitatea artistică, fidelitatea și bogăția în armonice a timbrului de ansamblu denotă simțul infailibil al unor oameni de gust. Regizori muzicali (maeștri de sunet) : Florin Bogardo, Jolt Kerestely, Adalbert Winkler și Valeriu Popescu, sub directa coordonare a compozitorului Paul Urmuzescu.

Una din finalitățile scontate ale oricărui festival internațional vizează larga afirmare peste hotare a creației țării-gazdă. Se poate vorbi astfel, despre „Cerbul de aur" ca un festival al muzicii ușoare românești. Obligativitatea includerii în repertoriul fiecărui solist-concurent, a uneia dintre piesele compozitorilor români, a imprimat muzicii noastre ușoare caracterul de liant al întregii alcătuiri, accepțiunea de loc comun al preferințelor.

Cît se poate de lăudabilă și oportună s-a dovedit a fi inițiativa Uniunii Compozitorilor de a prelua selectarea și editarea (în excelente condiții grafice) a celor 80 de melodii propuse pentru concurs — de patru ori mai numeroase decît la anterioara ediție a „Cerbului de aur" — melodii înmănunchind principalele tendințe și orientări ale cîntecului nostru de gen, în evoluția celor cîteva decenii ale existenței sale. Caietul remis anul acesta tuturor candidaților străini la marele premiu constituie, în sine, un mic volum antologic.

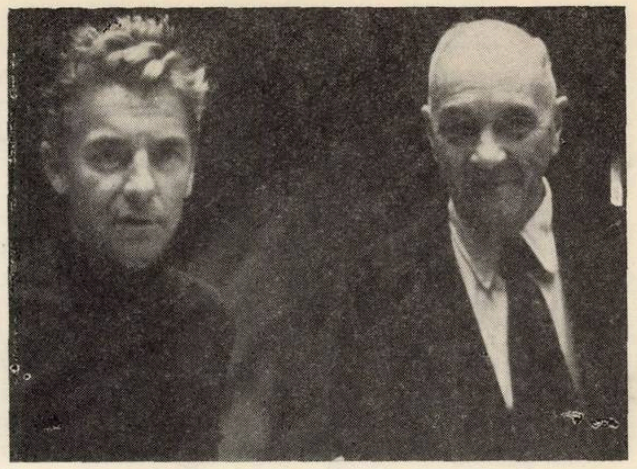
Vom insista în rîndurile ce urmează asupra celor cîteva melodii alese de concurenți. „Of inimioară" compoziția lui Edmond Deda a atras privirile mai multor cîntăreți (și solicitările unor societăți de televiziune și edituri de peste hotare), grație firescului și simplității conturului melodic, a cărui filiație cu cîntecul popular apare evidentă, cît și datorită ritmului modern de „sirtaki".

Impunîndu-se ca unul dintre marile succese ale festivalului, piesa „Of inimioară" a însemnat, fără îndoială, prin posibilitățile ce le oferă interpretului de a-și etala calitățile scenice, un argument principal în premierea Luminiței Dobrescu. O altă lucrare, scrisă cu timp în urmă de regretatul autor și muzician Vasile Vasilache, „Trurli, trurli", și-a păstrat intactă, peste ani, capacitatea de a impresiona, de a comunica ascultătorului mesajul de noblețe al dragostei neîntinate.

Compozițiile lui Ion Cristinoiu, unul dintre exponenții cei mai talentați și mai activi ai tinerei generații de creatori români, s-au bucurat de calda adeziune a membrilor juriului, a observatorilor de presă străini și bineînțeles, ale concurenților care le-au ales spre interpretare.

Rezonanțele lirice rămîn cele mai apropiate, temperamental, de esența și specificul muzicii ușoare românești. Melodii diferențiate ca limbaj, dar aparținînd marii familii a cîntecului liric au cucerit sufragiile unanime ale celor mai diverse categorii de auditori. Să menționăm în acest sens piesele „Noapte fermecată" de Laurențiu Profeta, „Cînd dansez cu el" de Florentin Delmar, „Ploaia și noi" de Vasile Vasilache-junior, „Adio" de Nicolae Kirculescu, „În amurg" de Aurel Giroveanu, „Prieten drag" de Radu Șerban și multe altele. O impresie deosebită a lăsat dramatica creație a lui Alexandru Mandy, „Glasul tău", închinată memoriei celebrei cîntărețe Maria Tănase.

Iosif Prunner



...împreună cu Herbert von Karajan

de Ion Ţetel

Născut în 1886 în oraşul Graz din Austria, Iosif PRUNNER studiază la şcoala de muzică din acelaşi oraş vioara şi clarinetul. La vîrsta de 13 ani începe să studieze contrabasul la clasa profesorului Auinger, instrument care-i va aduce gloria şi faima de mai tîrziu.

Ascensiunea a fost rapidă atît datorită calităţilor sale fizice, cît mai cu seamă talentului autentic cu care era dotat.

După alţi 5 ani, în 1903, tînărul elev pleacă la Viena unde studiază cu renumitul profesor Madensky. Ulterior începe să cînte în orchestra Operei Populare, unde îşi formează o serioasă rutină de orchestră.

În 1909, cu ocazia ieşirii la pensie a profesorului Frantz Simandl, participă la concursul pentru ocuparea locului vacant, reuşind primul dintre 14 candidaţi. În acelaşi timp, Ministerul Instrucţiunii Publice din România, prin ataşatul legaţiei din Viena, a cerut directorului general al Operei Mari, Felix Weingartner să-i recomande un solist pentru orchestra Ministerului care să fie totodată şi profesor de contrabas la Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti. Dînd curs acestei invitaţii, la recomandarea lui Weingartner, prof. I. Prunner acceptă să vină în România care devine patria sa adoptivă şi unde se identifică cu aspiraţiile şi idealurile poporului român.

În 1923, solicitat să ocupe locul de prim solist la Opera Mare din Viena, loc devenit vacant în urma morţii prof. Madensky, I. Prunner refuză invitaţia rămînînd legat pentru totdeauna de noua sa patrie.

Condiţiile în care a început să funcţioneze ca profesor din anul 1911 în urma pensionării profesorului Ercole Carini, erau foarte grele datorită lipsei de sprijin din partea statului şi stărilor de lucruri de atunci. Studenţii nu puteau urma cursurile mai mult de un an sau doi după care erau nevoiţi să se angajeze, pentru a-şi cîştiga existenţa.

Cu toate acestea, preocuparea de a pune bazele unei şcoli de contrabas, de a-şi aduce aportul la ridicarea nivelului vieţii muzicale i-a stat mereu în atenţie.

În munca cu studenţii, urmărea cu o înaltă exigenţă ca fiecare să atingă un nivel tehnic superior, pentru a putea da instrumentului valoarea sa reală. Demonstraţiile practice ce întovărăşeau deseori lecţiile, erau de natură să stimuleze şi să trezească în fiecare dorinţa de a birui greutăţile instrumentului. Se apropia cu dragoste şi solicitudine de studenţii mai puţin dotaţi, dar era neiertător cu cei talentaţi. Cerea un studiu de patru ore pe zi fără nici un fel de concesie, nici măcar în vacanţă. La clasă, punea accentul pe un sistem de game majore, minore, melodice şi armonice, game în poziţii fixe şi game cromatice, sistem ce constă în execuţia acestora pornind de pe fiecare treaptă şi cuprinderea în acest fel a întregului ambitus al instrumentului. Veneau apoi la rînd variantele ritmice, modelele, care solicitau la maximum atît mîna dreaptă cît şi mîna stîngă. Arcuşul trebuia folosit pe cît posibil în jumătatea superioară, menţinîndu-se în acelaşi timp orizontalitatea lui, aceasta pentru a obţine un sunet cît mai calitativ. Sistemul de arpegii şi-l baza de asemenea, pe folosirea întregului ambitus, urmărind totodată dezvoltarea simţului auditiv şi a „memoriei tactile" a fiecărui deget.

În munca la instrument, intonaţia justă trebuia să stea în atenţia fiecărui student. În pasajele dificile, în salturi, trebuia de exersat atît de mult pînă se reuşea să nu se facă decît o greşală la sută, singurul procent îngăduit de maestru. Intonarea corectă era considerată ca un „solfegiu pe instrument" iar studiul în general, ca o „gimnastică nedăunătoare".

În ceea ce priveşte ritmul, la fel ca şi cu intonaţia, nu admitea nici un fel de compromis. Prof. Prunner considera pe bună dreptate, că fiind baza orchestrei, contrabasul să fie un exemplu de corectitudine ritmică. El poate însufleţi, poate mişca întreaga orchestră. Orice formulă ritmică mai greu de executat, era reluată,

exemplificată, pînă ce se obținea rezultatul dorit. Ritmul în general era comparat cu pulsul unui organism viu, care variază în funcție de intensitatea momentului. Această concepție se materializa mai ales în lucrările solistice de factură romantică, unde indicațiile în această direcție erau extrem de folositoare.

Despre vibrato spunea că există în subconștientul fiecăruia, ca o calitate înăscută și apare numai pe o anumită treaptă de dezvoltare tehnică, ca o necesitate psihică. Evident că dacă întîrzia să apară, erau oferite suficiente „rețete" pentru a-l scoate la iveală. Se tindea către un vibrato, calm, egal, rezultat din mișcarea uniformă și flexibilă a brațului. Problema este destul de dificilă la contrabas, pentru că trebuie biruită rezistența relativ mare a corzilor, în comparație cu celelalte instrumente de coarde, ceea ce duce la crispare, la încordare și deci la un vibrato des, nesatisfăcător.Pentru reușita lui trebuia obținută pe de o parte apăsarea susținută cu degetul a notei respective și totodată relaxarea și ondularea uniformă a brațului.

În alegerea digitațiilor, prof. Prunner mergea pe linia folosirii în mod egal a tuturor degetelor, toate trebuind să aibă personalitatea lor, forța lor expresivă. În partea de sus a instrumentului nu trebuie folosit degetul 5 care este slab ca forță și posibilități de expresie. Pot fi folosite însă în mod egal toate celelalte 3 degete, inclusiv degetul mare. În momentele expresive, lente, e de dorit a se evita rămînerea pe degetul mare care nu poate vibra în mod satisfăcător. În ceea ce privește sensul mișcării pe instrument, aceasta variază în funcție de dinamică. Într-un Andante sau Largo de exemplu e de preferat mișcarea pe primele două corzi, ele fiind mai sonore comparativ cu celelalte două în timp ce în Allegro sau Allegretto mișcarea se poate face pe toate corzile, în poziții fixe, adică în sens orizontal. Procedîndu-se așa, pasajele lente capătă expresivitate, iar cele repezi se execută mai ușor.

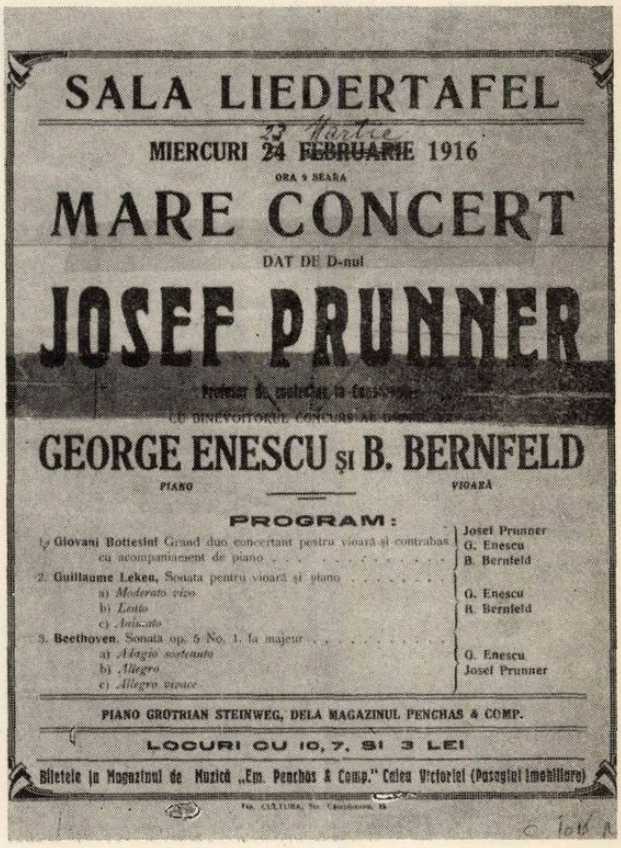
Arcușul în concepția prof. Prunner are un deosebit rol în reușita diferitelor formule ritmice cît și a momentelor de expresie. În primul rînd el trebuie ținut în așa fel încît să se permită deplasarea lui în mod orizontal și pe cît posibil la jumătatea distanței dintre căluș și tastieră. Apoi se urmărește obținerea unui sunet egal pe toată lungimea și pe toate corzile prin studiul gamelor cu valori mari. Urmează apoi împărțirea lui în mai multe porțiuni și studierea separată a acestora. În toate cazurile trebuie de evitat o presiune exagerată asupra baghetei care înăsprește sunetul. Mînuirea arcușului trebuie făcută în mod elastic, din toate încheieturile, dar ținut bine în palmă. De felul cum e ținut și condus depinde reușita ulterioară a diferitelor trăsături de arcuș : staccato, spiccato, martelato etc. De asemenea, ritmurile diferite depind de corelarea dintre presiunea asupra baghetei și mișcarea elastică a încheieturilor.

În problemele de interpretare, profesorul Prunner aducea toată experiența, talentul și priceperea sa și căuta să dezvolte la studenți capacitatea de a înțelege sensul lăuntric al pieselor interpretate. El era de părere că interpretarea trebuie să înceapă odată cu cunoașterea și studierea bucății. Numai procedîndu-se așa se ajunge ca odată cu însușirea ei să intre în reflex toate indicațiile de interpretare. În concertul de Koussevitzky, de la început el cerea să se insiste asupra caracterului rubato ce trebuie să-l aibă partea introductivă. În expunerea temelor el recomanda gradarea nuanțelor în mod judicios pentru a se reliefa în acest fel cu pregnanță momentele culminante. Indicațiile profesorului Prunner privind interpretarea erau de natură să îmbunătățească substanțial textul și să-i descopere sensuri noi, nebănuite.

În activitatea didactică a depus încă de la început o muncă susținută de revizuire, de adnotare și modernizare a întregului material. Această revizuire a făcut-o pe baza sintezelor școlilor cehă și vieneză și din dorința de a da o orientare nouă școlii românești de contrabas bazată pe principii moderne. Din contribuțiile sale pe tărîm didactic se mai pot enumera :

— Extinderea gamelor majore și minore diatonice și cromatice la două și trei octave pornind de pe fiecare treaptă.

— Extinderea gamelor majore și minore în poziții fixe pornind de pe fiecare treaptă din gamă. Prin aceasta prof. Prunner a arătat posibilitatea mersului pe instrument atît în sens vertical cît și orizontal.


SALA LIEDERTAFEL

MIERCURI 24 FEBRUARIE 1916

ORA 9 SEARA

MARE CONCERT

DAT DE D-nul

JOSEF PRUNNER

GEORGE ENESCU ŞI B. BERNFELD

PIANO — VIOARĂ

PROGRAM:

1. Giovani Bottesini. Grand duo concertant pentru vioară și contrabas cu acompaniament de pian — Josef Prunner, G. Enescu, B. Bernfeld
2. Guillaume Leken. Sonata pentru vioară și piano — G. Enescu, B. Bernfeld
   a) *Moderato vivo*
   b) *Lento*
   c) *Animato*
3. Beethoven. Sonată op. 5 No. 1. fa major — G. Enescu, Josef Prunner
   a) *Adagio sostenuto*
   b) *Allegro*
   c) *Allegro vivace*

PIANO GROTRIAN STEINWEG, DELA MAGAZINUL PENCHAS & COMP.

LOCURI CU 10, 7, ŞI 3 LEI

Biletele la Magazinul de Muzică „Em. Penchas & Comp." Calea Victoriei (Pasagiul Imobiliare)

În 1955 prof. Prunner a elaborat „Studiile progresive pentru contrabas" care conțin game și intervale în modul minor melodic. Desigur că aceste studii nu pot fi abordate decît în anii de vîrf ai studiului și sînt menite să „conducă în mod treptat pe instrumentiști către marea virtuozitate..." și să contribuie la rezolvarea problemelor tehnice ce pot apărea atît în piesele solistice cît și în cele orchestrale.

Se știe că literatura contrabasului nu este prea vastă. În afară de cîteva concerte de o reală valoare artistică de : Dragonetti, Bottesini, Koussevitzky, Hertl sau piese de Glier, Hindemith, și alții, repertoriul instrumentului rămîne sărac. În această situație, prof. Prunner s-a gîndit să transcrie o serie de piese valoroase din repertoriul altor instrumente pentru contrabas. Prin aceste transcrieri literatura contrabasului s-a îmbogățit cu piese noi de o incontestabilă valoare artistică. Suitele a IV-a și a VI-a de I. S. Bach pentru vioară solo, Suita de Birkenstok pentru vioară, Sonatele I și a V-a de Beethoven pentru violoncel vor rămîne pentru totdeauna în repertoriul contrabasului. Ele pun în fața instrumentiștilor probleme deosebit de interesante și constituie în același timp un veritabil obiect de studiu pentru studenți.

Ca instrumentist în Orchestra Ministerului Instrucțiunii s-a bucurat de aprecieri elogioase din partea multor personalități muzicale.

George Enescu arăta într-o declarație din iunie 1919 că : „Iosif Prunner, profesor de contrabas la Conservatorul din București și contrabasist solo în Orchestra Ministerului Instrucțiunii, este unul din elementele mai eminente pe care le-am avut în țară.." „În plus de măreața sa valoare artistică, domnul Prunner este un om de o conștiință rară, totdeauna primul la postul său... și gata să muncească. Într-un cuvînt, domnul Prunner ne este indispensabil".

Felix Weingartner consideră că : „...cunoștințele sale tehnice sînt de-a dreptul uimitoare... pasajele grele și încurcate le realizează cu o absolută claritate..." (București, 21 martie 1923) „Dirijînd orchestra Filarmonicii în cadrul căreia domnul Prunner este prim solist contrabasist (declară dirijorul Henri Morin) am fost uimit de excepționala sa muzicalitate, precum și de personalitatea sa" (București, martie 1923).

Într-un interviu pentru „Magazin" din 23 martie 1963 Igor Stravinski își amintește cu plăcere de Iosif Prunner și declară că îl apreciază în mod deosebit.

Pe Herbert von Karajan, figura profesorului Prunner l-a impresionat profund prin aportul dînsului în cadrul orchestrei, care, ieșit puțin în afară din grupul său, căuta să-și îndemne partenerii cu un zel și o însuflețire rară. (Alfred Alexandrescu „Muzica" nr. 2, 1958).

Contrabasul era privit de profesorul Prunner ca un instrument ce poate aduce o contribuție deosebită în ansamblul orchestral prin calitățile sale sonore specifice și timbrul său foarte apreciat de compozitori. Aportul lui în muzica simfonică sau de operă este tot atît de important ca al oricărui instrument. În afară de aceasta, contrabasul joacă un rol de căpetenie în marcarea ritmului și în atacuri. Este de preferat, după cum spunea prof. Prunner de a scurta uneori unele valori, sau de a marca ușor timpii unei măsuri, pentru a imprima momentului un ritm precis. Cîntatul în orchestră obligă pe instrumentiști să se adapteze acestei munci care are specificul ei. Emisiunea sunetelor, oricît de joase ar fi ele, trebuie să fie perceptibilă urechii și se realizează printr-o bună apăsare a degetelor pe corzi. Intonația corectă trebuie să stea în atenția instrumentiștilor în mod permanent, ea depinzînd de acordajul perfect al instrumentului, dar mai ales de corectitudinea mînuirii lui.

Ca șef al partidei de contrabas, el insufla fiecărui membru o exigență profesională deosebită.

În activitatea sa multilaterală, domeniul solistic ocupă cel mai important loc. Încrezător în capacitatea și forța expresivă a contrabasului, prof. Prunner apare ani de-a rîndul ca solist în concerte și recitaluri atît în țară cît și peste hotare. La București, Berlin, Leipzig, Viena, Paris, manifestările sale au stîrnit adevărate senzații.

„Este aproape de necrezut ce cantilene gingașe de violoncel poate scoate acest instrument uriaș, cît de natural și neforțat sună flajeoletele,

cît de liniştite sună pasajele lente" (Ernst Decsey — „NEUES WIENER TAGEBLATT").

„Prof. Prunner face contrabasul să cînte dulce ca o vioară, să suspine ca un violoncel, să dea coloraturi sunătoare şi să ridice contrabasul la rangul unui instrument de virtuozitate" (Prof. Max Graf — „DER TAG").

„Sunetul dulce de cantilenă este una din calităţile virtuosului bucureştean. El arată un curaj neasemuit în salturile ce le face, scoţînd flajeolete sigure şi pline de sonoritate, stăpînind întrutotul contrabasul". (Julius Korngold — „NEUE FREIE PRESSE").

„Concertul virtuosului bucureştean a fost o imensă revelaţie. El a mînuit contrabasul său voluminos cu atîta gingăşie, încît a reuşit să atenueze complet tonul sobru caracteristic al acestui instrument, scoţînd sunete asemănătoare cu ale violoncelului. „Iosif Prunner a dovedit o dată mai mult că este un virtuos de prim rang" (Schrenk — „DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG").

„Felul cum s-a prezentat Prof. Prunner, ne face să-l considerăm, fără nici un fel de îndoială, ca fiind cel mai mare virtuos al acestui instrument". (Wilhelm Klatte — „BERLINER LOCALANZEIGER" 15 februarie 1928).

„Iosif Prunner este în momentul de faţă unic". (Adolf Weissman — „BERLINER ZEITUNG am MITTAG").

„Stilul, interpretarea, virtuozitatea tehnică nemaiîntrecută şi însăşi corectitudinea execuţiei, îndreptăţesc întrutotul marele succes pe care l-a obţinut I. Prunner" (Robert Brussel — „FIGARO").

„Succesul obţinut de eminentul artist a fost justificat din toate punctele de vedere pentru că este un virtuos în adevăratul înţeles al cuvîntului". (Pierre Leroi — „COURRIER MUSICAL").

Pentru muzica românească a avut întotdeauna respect şi stimă. Este cunoscută prietenia ce-l lega faţă de unii compozitori români, prietenie ce isvora dintr-o apreciere sinceră a creaţiei acestora. Stimulaţi de posibilităţile expresive ale contrabasului reliefate cu atîta forţă de prof. Prunner şi din admiraţie pentru arta sa interpretativă, cîteva din compoziţiile lor, vor fi dedicate contrabasului. Ex: „Bagatela" de Filip Lazăr, „Serenada mică" de Stan Golestan, „Dor de soare" de M. Jora.

Repertoriul fiind totuşi sărac în compoziţii originale româneşti, fapt ce-l mîhnea pe bună dreptate, face dese apeluri la compozitori, sau realizează transcripţii ca de ex: „Siciliana" de Nottara, cu scopul de a umple în mică măsură acest gol.

Toate acestea au fost prezentate cu deosebit succes atît în ţară cît şi peste hotare, în recitaluri, contribuind în acest fel la valorificarea creaţiei româneşti, la ridicarea prestigiului ei.

Prin activitatea sa rodnică pusă în slujba artei muzicale, prof. Prunner a dat şcolii româneşti de contrabas o orientare nouă, modernă, fapt pentru care, regretatul muzician este pe drept cuvînt considerat părintele acestei şcoli.

Alfred Hoffman

Pregătesc în prezent o comunicare intitulată „Stil şi interpretare" pentru sesiunea festivă ce va fi organizată cu prilejul celei de a XX-a aniversări a Institutului de Istorie a Artelor.

Continui să lucrez la ultimele capitole ale amplei monografii dedicate lui George Enescu, care se pregăteşte în sectorul de muzică a Institutului de Istorie a Artei şi mă documentez, în acelaşi timp, pentru un studiu intitulat „Trăsături ale şcolii interpretative româneşti în lumina discografiei artiştilor români".

Theodor Bratu

Am terminat trei piese corale pe versuri proprii pe care le-am intitulat „File de cronică", „E sărbătoarea libertăţii noastre" şi „Astăzi încrestăm în grindă" şi mă gîndesc la o nouă operă pornind de la un text de Ion Creangă.

Dan Constantinescu

Am încheiat o Simfonie de cameră pentru nouă instrumente.

Ludovic Feldman

În peisajul atît de divers al muzicii românești contemporane, Ludovic Feldman ocupă un loc deosebit. Începîndu-și cariera ca violonist valoros, desfășurîndu-și activitatea atît în cadrul Filarmonicii bucureștene cît și al unor formații de muzică de cameră, abordează ulterior compoziția, la o vîrstă cînd mulți alți muzicieni din generația sa depășiseră pragul maturității. Treptat, el s-a impus în acest domeniu nu atît prin prestigiul vîrstei cît prin acela al unei creații de substanță și profunzime, comunicată prin intermediul unui limbaj contemporan, în perpetuă și rodnică înnoire.

Și-a început pregătirea violonistică cu distinsul pedagog *Robert Klenk*, la Conservatorul din București (1910—1911), pregătire pe care apoi a continuat-o la Viena (1911—1912), la „clasa de maeștri" („Meisterklasse") a lui Frantisek Ondricek. După aprecierea acestuia și a criticii vieneze de atunci, Feldman ar fi fost destinat unei frumoase cariere de violonist-concertist. Dar anii de război și o stare mai șubredă a sănătății au zădărnicit aceste planuri. După un an petrecut în Orchestra Operei din Zagreb (Jugoslavia), Ludovic Feldman revine în țară și intră în Orchestra Filarmonicii din București, unde deține, pînă în 1940, locul de prim-violonist.

Al doilea război mondial întrerupe din nou drumul acestui muzician. În această perioadă, devine elev în studiul compoziției, ale cărei taine le dezleagă sub îndrumarea maestrului Mihail Jora. Revenit în rîndurile instrumentiștilor din Filarmonică (1945), el reocupă locul de prim-violonist și apoi pe acela de conducător al partidei de viori secunde.

De asemenea, Ludovic Feldman a avut un rol important și la animarea vieții noastre de muzică de cameră, activînd aproape opt ani în cadrul „Cvartetului Theodorescu".

Astăzi, compozitorul Feldman culege și fructifică îndelungata sa experiență de instrumentist de orchestră și de muzică de cameră. Lucrările sale reușesc să țină mereu treaz atît interesul publicului auditor cît și pe acela al interpreților, înregistrînd aprecieri din cele mai frumoase, atît în țară cît și peste hotare.

Privind retrospectiv activitatea sa violonistică, el se poate mîndri cu o muncă de aproape un sfert de veac pusă în slujba orchestrei al cărei centenar l-am sărbătorit. Este motivul pentru care ne-am adresat septuagenarului muzician, cu rugămintea de a ne relata unele aspecte din trecutul Filarmonicii.

— *Facem apel la memoria Dvs. rugîndu-vă, pentru început, să evocați cîteva amintiri, impresii, fapte, legate de colegii din orchestră.*

— În cadrul acestei orchestre, am activat în trei perioade distincte : am trăit astfel trei etape cu profiluri diferite, alături de colegi aparținînd a două-trei generații. Am cîntat pentru prima oară în acest colectiv între anii 1913—1914, sub conducerea lui Dimitrie Dinicu. Mă reîntorsesem tocmai de la Viena, unde fusesem la specializare și — la cei douăzeci de ani pe care îi aveam atunci — era firesc să clădesc frumoase planuri asupra perspectivelor mele solistice. Dar nu întotdeauna, pe drumul sinuos al existenței noastre, idealurile și proiectele ni se realizează întocmai. Războiul care a urmat curînd a avut — ca și în cazul altor colegi de generație — partea lui de contribuție negativă. Instabilitatea vremurilor de după primul război mondial, dorința a mă realiza, mi-au îndreptat pașii, prin anii 1925—1926, către Zagreb, unde am deținut, timp de un an, funcția de prim violonist și de al doilea concert-maestru în Orchestra Operei. Reîntors în țară, în 1926, am intrat în Orchestra Operei Române din București și — un an mai tîrziu — în aceea a Filarmonicii. Aici am continuat să funcționez neîntrerupt pînă în anul 1940 ; apoi, după o nouă întrerupere de aproximativ cinci ani, am revenit în orchestră pentru a treia oară în 1945, pentru a o părăsi definitiv în 1953, dedicîndu-mă exclusiv compoziției.

În tot acest timp, am cultivat, cele mai bune relații de prietenie și colegialitate cu aproape toți membrii orchestrei. Unii dintre aceștia, mai vîrstnici ca mine, s-au retras apoi ca pensionari,

ori au trecut pragul acestei vieți ; alții, mai tineri, au reîmprospătat pe parcurs cadrele orchestrei. Despre toți aceștia am păstrat cele mai bune și frumoase amintiri, ca despre niște artiști integri și de talent.

Ani de zile am avut ca partener de pupitru pe *Luigi Narice,* un instrumentist valoros, bun coleg, de o mare seriozitate profesională — căruia i-am respectat locul, vîrsta și i-am admirat capacitatea artistică. Făcea parte dintr-o familie de muzicieni de origină italiană, veniți de la Odesa prin anii 1878—1879. Tatăl, Oreste Narice, este autorul unei metode de pian pentru începători și care, pe vremuri, avea multă căutare la noi ; fratele său, Ernesto, pianist, fusese și el în Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice. Luigi a studiat la Conservatorul din București, la clasa de vioară a lui Robert Klenk. La vîrsta de 15 ani este angajat în Orchestra Teatrului Național din București și apoi în aceea a Ministerului, urmînd toate etapele și transformările acestui ansamblu simfonic. S-a ocupat și cu dificila îndeletnicire de pedagog, dînd lecții particulare de vioară. Îndelungata sa carieră de instrumentist s-a încheiat prin anii 1937—1938, cînd a fost pensionat. Acum vreo șapte ani am aflat că s-a stins din viață în comuna Fierbinți, unde se retrăsese, modest, așa cum l-am cunoscut și cum a trăit o viață întreagă.* Deși e un fapt bine cunoscut astăzi, și desigur a mai fost enunțat poate și de antevorbitorii mei, este pentru mine o datorie să amintesc aci și de alți instrumentiști, artiști în cel mai deplin și profund sens al cuvîntului, muzicieni consacrați încă din al doilea și al treilea deceniu al veacului nostru, ca profesorul și contrabasistul Josef Prunner, concert-maeștrii Alexandru Theodorescu și Anton Adrian Sarvaș, violoniștii Emil Cobilovici, Margareta Capeleanu, violiștii Alexandru Rădulescu și Theodor Popovici, flautistul Vasile Jianu, pianistul Ion Filionescu, clarinetiștii Hans Hoerath și Constantin Metani, trompetistul Gheorghe Adamache, harpista Marica Pessione, timpanistul Dumitru Lepădatu și încă mulți alții, pe care, din păcate, nu-i pot menționa.

Printre colegii mai tineri — și care azi au devenit concertiști de seamă — voi cita pe Ion Voicu, Radu Aldulescu și Ștefan Gheorghiu. Doi dintre colegii mei au urmat un drum asemănător celui al meu, îmbrățișînd pînă la urmă cariera de compozitor. Așa s-a întîmplat cu violonistul George Enacovici și cu violistul Wilhelm Berger. Mircea Cristescu, un alt fost coleg în orchestră, a îmbrățișat profesiunea de dirijor. După cum se poate vedea, artiști de vîrste diferite, cu personalități diferite, pornind de la interesanta și instructiva muncă din orchestră, au urmat și realizat fiecare un drum propriu.

— *Activitatea Dvs. în orchestră însumează aproape un sfert de veac de experiență. După un timp atît de îndelungat în rîndurile aceluiași colectiv, sînteți în măsură să ne relatați cîte ceva și despre dirijorii, soliștii, muzicienii care s-au perindat pe podiumul Ateneului ?*

— Ar fi greu să redau în cîteva cuvinte nenumăratele mele impresii în legătură cu marele număr de artiști interpreți care și-au desfășurat arta de-a lungul anilor la Filarmonică.

Cea mai profundă impresie și cea mai caldă amintire o păstrez, fără îndoială, marelui nostru *George Enescu.* Fiecare concert al său însemna și pentru mine, ca pentru toți cei ce l-au văzut și ascultat, un eveniment inegalabil. Ascultam cu nesaț și cu emoție indescriptibilă fiecare sunet, fiecare notă, urmăream fiecare trăsătură de arcuș, digitația, vibratoul său excepțional. Mă străduiam să descopăr profundele secrete ale acestei arte, unice în felul ei. L-am considerat întotdeauna drept cel mai de seamă violonist al timpului, chiar dacă alții îl depășeau ca perfecțiune tehnică. Sonoritatea proprie violonistului Enescu, era stăpînită și utilizată cu neasemuit rafinament și gust artistic. Și doar i-am auzit pe toți marii violoniști ai timpului. Ce păcat că au rămas atît de puține înregistrări realizate, cu adevărat reprezentative !

Nu pot uita nici pe dirijorul și compozitorul Enescu. Interpretările sale, de la preclasici la moderni, reprezentau tot atîtea evenimente artistice. Au rămas întipărite în mintea contemporanilor și în cronicile timpului concertele cu „Damnațiunea lui Faust" și „Simfonia fantastică" de Berlioz, cu Simfoniile de Brahms sau cu piesele lui Debussy, Ravel și Stravinsky.

Venea apoi compozitorul Enescu. Cîte din lucrările sale nu-mi umpleau sufletul de autentice emoții artistice, nu-mi ofereau învățăminte, soluții componistice inedite, pentru mine care ascultam totul, încă de pe atunci, cu interesul și sensibilitatea viitorului compozitor.

(va urma)

SUZANA ZUPPERMANN
JACK BRATIN
TRAIAN NANU

*) După retragerea lui Luigi Narice, partenerul meu de pupitru a fost Robert Wilfert, bun muzician și coleg.

Retrospectivă

Viața muzicală bucureșteană se desfășoară într-un ritm viu — ne referim la frecvența manifestărilor — și dacă e mai greu să urmărim muzica în restul țării, în schimb interpreții și unele orchestre sau formații de cameră din principalele orașe ale patriei vin să se afirme și în Capitală. În această ordine de idei vom menționa în primul rînd orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Cluj care, mergînd să concerteze la Russe, în cadrul Festivalului muzical de iarnă din această localitate s-a abătut la înapoiere și la București, unde a prezentat sub bagheta dirijorului Erich Bergel un program Brahms. Orchestra Filarmonicii clujene se bucură de o îndreptățită reputație, confirmată o dată mai mult cu prilejul concertului susținut la Ateneul Român. Concertul a debutat cu *Uvertura tragică* de Brahms lucrare pe nedrept lăsată mai la o parte în programe, căci ea e pătrunsă de un puternic sentiment, pe alocuri realmente tragic și cu momente contrastante de înseninare, care au fost redate explicit, luminos și atrăgător. Am apreciat îndeosebi valoarea coardelor din orchestră care au expus, la un unison ireproșabil, tema principală, inițială, a Uverturii.

Solistul Concertului în re major a fost Ștefan Ruha — unul dintre violoniștii noștri de frunte. El are acea ușurință uluitoare a cîntului care îi oferă largi posibilități de afirmare, dar care, pe de altă parte, îl împinge uneori către o adevărată cursă către... abis (fiind în „anul Berlioz" avem dreptul să ne gîndim la cavalcada lui Mefisto din *Damnațiunea*). Dar să nu anticipăm. Solistul atacă impetuos și, cîntînd, se încălzește. Tonul e plăcut fără a purta prea mult și nu rare ori orchestra l-a acoperit. Pasajele staccato au fost redate distinct și lirismul dogorîtor al lucrării și-a găsit în Ruha un interpret foarte sensibil deși, trebuie să spunem, el se lasă uneori mult în voia acestuia cît și a propriului său dinamism care-l împinge pe alocuri către execuții de o celeritate excesivă. Relevăm eufonia cornilor și în general cîntul dulce, suav, al alămurilor, precum și crescendo-urile atît de expresive ale coardelor care au sunat totdeauna foarte unitar.

Am fost plăcut impresionați de Passacaglia dintr-o sonată de Haendel, oferită apoi în supliment de Ștefan Ruha, într-o foarte interesantă transcripție pentru vioară și violoncel, cu care prilej l-am apreciat nu numai pe violonist dar și pe șeful partidei de violoncel, Iacob Dula, pentru frumusețea tonului și justețea expresiei.

Simfonia a II-a, cu care s-a și încheiat Concertul a fost redată cu un sentiment poetic, idilico-pastoral, dar fără dulcegării, și uneori cu o tensiune dramatică ce aducea nota contrastantă necesară — totul fiind integrat stilului brahmsian specific.

Concertul s-a aflat sub bagheta dirijorului clujean Erich Bergel care a reprezentat pentru mulți iubitori ai muzicii o adevărată revelație, dar care s-a făcut cunoscut la București, în modul cel mai pozitiv, cu prilejul ultimului Festival „George Enescu". Bergel este un muzician de solidă formație artistică. În afara faptului că stăpînește mai multe instrumente, îndeosebi trompeta, el este un muzicolog de mare fond care a adîncit, între altele „Arta fugii" lui Bach — realizînd un studiu valoros pe cale de desăvîrșire.

Urmărindu-l de-a lungul concertului, dirijorul Bergel ne-a apărut un muzician deosebit de înzestrat spre a comunica intențiile sale, bine definite, orchestrei ca și publicului. El este concentrat, energic, voluntar dar are în același timp și înmlădieri care exprimă sugestiv complexitatea muzicii pe care o înfățișează. Pare să fi deprins din atenta urmărire a lui Karajan spiritul interpretărilor acestui mare dirijor. Urmărește arhitecturarea elegantă și totodată solidă a lucrărilor, mizînd totdeauna pe cîntul nuanțat, deși — puțin deprinsă, fără-ndoială, cu acustica Atenеului, mai dură, mai sticloasă — orchestra a sunat deseori prea tare. Vocile în orchestră s-au auzit distinct, de cîte ori au avut roluri solistice ; partidele instrumentale au vădit un sunet omogen iar sonoritatea de ansamblu a apărut, mai de regulă, excelent nutrită, chiar somptuoasă.

Am avut impresia că dirijorul exercită o adevărată acțiune hipnotică asupra orchestrei care îl ascultă nesovăielnic. Pentru un asemenea muzician de indiscutabilă clasă, gestica sa — și aici trebuie să subliniem capacitatea-i de a diferenția simultan mișcările brațelor, ale mîinilor atît de expresive — poate fi încă economisită. Dar, bine-nțeles, esențialul e că muzica, stilul brahmsian, au fost slujite cu mult succes. Îl așteptăm pe acest remarcabil șef de orchestră, oricînd, cu mult interes, în mijlocul nostru, cu programe cît mai variate atît la Filarmonica „George Enescu" cît și la orchestra simfonică a Radioteleviziunii.

Tot Ateneul a găzduit, în prima decadă a lunii februarie, orchestra simfonică a Conservatorului „George Enescu" din Iași, care a dat un concert. Conservatorul din Iași este o instituție de tradiție, care vreme de mai multe decenii a susținut cu elan viața muzicală. Să ne gîndim că a luat ființă încă în 1860, o dată cu Universitatea ieșeană și că orchestra Conservatorului a apărut în public în 1892, sub conducerea lui Eduard Caudella. De atunci s-au perindat la pupitrul său dirijoral o seamă de figuri ilustre, înaintași ai muzicii noastre de azi — Gavriil Musicescu, Enrico Mezzetti, Athanasie Theodorini, Antonin Ciolan ș.a. care au contribuit la instaurarea unei bune discipline artistice, transmisă, în ciuda unor eclipse în existența orchestrei, pînă în zilele noastre. Azi, Conservatorul ieșean desfășoară o rodnică și susținută activitate concertistică, însuflețită de o seamă de profesori care au aflat totdeauna, în această cetate a culturii, stimulentul și climatul necesar afirmării pe tărîmul artei. Am rămas plăcut impresionați, cu prilejul unei vizite făcute anul trecut, de regularitatea cu care au loc concertele și recitalele (în care studenții și

profesorii se afirmă laolaltă) orchestrei simfonice a Conservatorului, orchestrei „Camerata Accademica", formației de suflători „Musica Nova" de corul precum și de orchestra de cameră „Anémosi". Azi, bagheta dirijorală se află în mîna unui tînăr element de valoare, dirijorul Ion Baciu pe care am avut prilejul să-l vedem în fruntea orchestrei simfonice studențești și care e de altfel și directorul Filarmonicii din Iași. Concertul, deschis cu Suita I-a pentru orchestră de George Enescu ne-a arătat, în primul rînd, capacitatea profesională a tinerilor instrumentiști. Preludiul la unison a fost cel mai bun examen, trecut cu un succes indiscutabil. Numai o partidă de coarde, în care fiecare instrument este excelent reprezentat, poate reda cu o asemenea omogenitate a sunetului *Preludiul*, de părea emisiunea unui singur instrument. Cu acestea să relevăm însă elementele de fond ale muzicii, intensul suflu dramatic și sensibilitatea dirijorului care a știut să se facă înțeles, comunicînd întregii orchestre și ascultătorilor, vibrația enesciană.

Am urmărit apoi Rapsodia pentru clarinet și orchestră de Debussy. Piesa, scrisă anume pentru acest instrument atît de iubit de Mozart și Weber și a cărui dulceață romantică o gusta și Debussy, a fost interpretată de tînărul Ion Mica. Sunetul său a apărut agil, totodată cald și plin. Lucrarea, punînd la încercare bravura solistului (a fost doar scrisă pentru un concurs din al cărui juriu făcea parte și Debussy) se păstrează totuși pe linia unei înalte ținute artistice și am apreciat că dirijorul Baciu a reușit ca — fără să împieteze asupra prezentării părții solo, a cărei melodică este atît de grațioasă — să pună în frumoasă lumină farmecul simfonic de acompaniament al lucrării. Și dacă orchestra a dovedit și în restul programului un acordaj bun, precizie a intrărilor și o curată sonoritate de ansamblu, se cuvine să arătăm calitățile dirijorului Ion Baciu : sobrietatea sa exemplară la pupitru, preocuparea exclusivă de a sluji muzica pe care o pătrunde în adîncime. Am apreciat sentimentul dramatic cu care a redat Simfonia „Neterminată" de Schubert, momentele acesteia de mister, de îngîndurare, ca și de lirism, pe alocuri mai luminos ; de asemenea în uvertura la „Maeștrii cîntăreți din Nürenberg" caracterul pe rînd solemn și marțial, eroic, imprimat muzicii, iar sub raportul pur tehnic, claritatea cu care a fost realizat cunoscutul contrapunct dintre cele trei motive. Desigur, concertul a fost pregătit minuțios, dar cu atît mai lăudabilă este această grijă pentru o prezentare care angaja serios prestigiul instituției. Orchestra studenților, care își va împrospăta necontenit rîndurile, va urmări fără îndoială, stăruitor, sub privegherea îndrumătorilor lor, păstrarea și perfecționarea acestei bune forme, a bunei tradiții a Conservatorului ieșean.

Beethoven își păstrează, credem, intacte, sufragiile maselor largi ale ascultătorilor, în ciuda unor cîrtitori care îl socotesc... demodat. Bach, Beethoven, Brahms, demodați... ! Dar să trecem, spre a arăta că la orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijorul Iosif Conta și pianistul Radu Lupu au înregistrat un deosebit succes de fond (și cel puțin tot atît de mare de public) prezentînd în două seri consecutive cele cinci concerte pentru pian și orchestră.

Așa dar, în două... respirații, în două seri, întreg ciclul concertelor de pian beethoveniene, nu a fost un simplu gest de curaj, ci o acțiune bine gîndită, serios pregătită, un act care a avut o certă acoperire. Înseamnă că Radu Lupu — de ar fi să apreciem numai disponibilitățile sale pianistice — dispune de pe acum de o forță de asimilare integrală și în condiții ireproșabile a „literei" acestor piese majore de concert, chit că primele două reprezintă un interes relativ (fapt asupra căruia însuși Beethoven convenea, într-o scrisoare adresată editorului Hofmeister). L-am urmărit pe interpret la lucru. El stăpînește cu ușurință toate elementele care țin de tehnica propriu zisă, dispunînd, totodată, de capacitatea de a imprima discursului muzical cele mai juste nuanțe de ordin dinamic care să-i comunice acestuia expresivitatea dorită. Și mai are, de asemenea, posibilitatea de a realiza culori bogate, de o remarcabilă semnificație poetică. Înarmat cu aceste *atout*-uri rămîne cu totul serios, parcă în afara sălii de concert, concentrat și interiorizat, preocupat doar de realizarea, în condiții optime, a muzicii. Radu Lupu trăiește notă cu notă, frază cu frază fiecare pasaj, în desfășurarea acestora. După primele sale succese, Valentin Gheorghiu ne-a afirmat — înainte ca Radu Lupu să fi concertat la noi — că „este un pianist inteligent care, spre deosebire de mulți alții, gîndește muzica". Lupu gîndește într-adevăr muzica și, în ceea ce ne privește, vom adăuga că știe să-și impună o anumită concepție interpretativă, de pe acum destul de solidă (și care desigur, încă se va maturiza). El nu face concesii și nu se lasă antrenat de sentimentalisme facile, care ar putea știrbi din profunzimea lucrărilor prezentate. Ne-a restituit concertele cu o ținută artistică demnă, de o sobrietate cuceritoare. Participarea orchestrei a avut un rol de seamă la buna desfășurare a muzicii. Iosif Conta s-a dovedit, odată mai mult, un excelent acompaniator care, într-o comuniune perfectă cu solistul, i-a lăsat preeminența, de cîte ori a fost cazul, impulsionînd însă cu energie sporită și justețe orchestra, în pasajele exclusiv de tutti. Am reținut în mod deosebit acel final vivace, în 6/8 din concertul al doilea, dialogul viguros dintre pian și orchestră din cel de al treilea și patetismul cu care a fost redată partea mediană a concertului al patrulea unde Radu Lupu a fost cu totul integrat concepției dramatice beethoveniene ; foarte serafică, parcă plutind în zone eterate, ne-a apărut cantilena solo a pianului (partea I-a din concertul al cincilea) — pentru a marca doar unele din momentele de maximă tensiune emoțională din aceste seri de concert.

Tot Iosif Conta a dirijat, o săptămînă după aceea, Simfonia a IX-a de Beethoven. A fost un prilej de a aprecia nu numai lăudabilul nivel artistic atins de dirijor, de cor (condus de Aurel Grigoraș) și de orchestra simfonică a Radioteleviziunii noastre dar și acela al cvartetului vocal „Bach" reprezentat de Adele Stolte (soprano), Gerda Schriever (alto), Helmuth Klotz (tenor) și Fred Teschler (bas) din R. D. Germană — oaspeți ai noștri cu acest prilej.

Să revelăm, în cadrul concertelor Radioteleviziunii și activitatea orchestrei de studio, care se impune tot mai mult atenției, datorită dirijorilor Constantin Bobescu, Carol Litvin și Ludovic Baci. Nu este vorba doar de prezentarea deseori a unor prime audiții dar și de faptul că această a doua orchestră simfonică a instituției a crescut sensibil sub raportul potențialului său tehnic, interpretativ. În acest sens vom cita prezentarea, în primă audiție a operei *Întoarcerea lui Ulysse* de Monteverdi.

Opera *Întoarcerea lui Ulysse* poate că nu este tot ce ne-a testat mai semnificativ marele compozitor. Meritul libretului lui Badoaro, care comportă o seamă de personaje printre care *Fragilitatea umană, Timpul, Norocul, Amorul,* apoi *Odysseus, Penelope, Poseidon, Pallas Athena* etc. etc. (în total şaisprezece) este doar acela de a ne informa asupra gustului timpului. Fără îndoială, opera are multe pagini frumoase. Dar pînă la urmă recitativele au apărut puţin diferenţiate, destul de obositoare. Totul e lung, trenează, şi dacă ar fi să citäm ceva este acel *lamento* al Penelopei, în care s-a distins Martha Kessler, prin sentimentul melancolic şi feminitatea cu care a cîntat. În rest, atenţia ascultătorului devine cu totul şovăielnică. Apreciind munca susţinută a soliştilor, printre care Maria Slătinaru, Maria Săndulescu, Valentin Teodorian, Ion Stoian, Pompei Hărăşteanu, etc., orchestrei şi corului (dirijor A. Grigoraş) sub conducerea muzicală a lui Ludovic Baci, sîntem de părere că asemenea lucrări trebuiesc alese totuşi, nu numai de dragul „primelor audiţii". E de dorit ca ele să fie cît mai reprezentative pentru creaţia compozitorului respectiv.

Tot la Radioteleviziune, orchestra simfonică a dat un concert în care, sub bagheta dirijorului Constantin Bugeanu, am ascultat lucrarea „Meditaţii" de Wilhelm Berger. La noi a fost în primă audiţie. De fapt prima audiţie a avut loc la Bruxelles, cînd Mircea Cristescu a prezentat-o dirijînd orchestra de cameră a Radiotelevizïunii belgiene.

Wilhelm Berger este un liric şi un gînditor, un poet sensibil şi discret al sunetelor. El îşi zăgăzuieşte totdeauna prea-plinul sufletesc pe care ni-l înfăţişează totuşi după ce l-a supus unor canoane de o admirabilă rigoare. În speţă, o temă lirică simplă este prezentată în prolog, apoi metamorfozată sub formă fie de dialog între unul şi diferite grupe instrumentale, de monolog dar amplificată la viorile orchestrei, pentru ca în *Polifonii* să ne ofere o Passacaglie de o factură deosebit de interesantă, o succesiune de 12 variaţii pe un bas ostinato. Să notăm de asemenea minunata variaţiune intitulată *Eterofonii* — în care sonorităţile ne-au amintit de acest procedeu cultivat cu ardoare şi o mare artă de George Enescu — şi *Epilog*-ul care reprezintă într-un fel o sinteză, o recapitulare ce readuce în conştiinţa ascultătorului această remarcabilă construcţie sonoră, intitulată, modest, în stilul compozitorului, *Meditaţii* şi în care şi-au dat întîlnire elemente nu numai de stil cameral şi concertant dar chiar simfonic. Este meritul dirijorului Constantin Bugeanu de a fi prezentat lucrarea aerat, simplu, inteligibil, apropiind-o de sensibilitatea tuturor celor ce au urmărit-o cu mult interes. În cadrul aceluiaşi concert, ne-am bucurat să constatăm că pianistul elveţian Sebastian Benda a reuşit să ne ofere, în locul cunoscutei versiuni, de un romantism mai mult sau mai puţin edulcorat a Concertului de Grieg, o lucrare în care am deslusit de data aceasta vitalitate, bărbăţie şi forţă — datorită însuşirilor de prim plan ale artei sale pianistice, recunoscută în lumea muzicii. Poate puţin preţios, puţin „căutat" în cadenţe, în rest de o spontaneitate ce se revărsa ca un şuvoi sonor antrenant. Dirijorul Constantin Bugeanu, muzician de remarcabilă cultură şi talent, deslueşte totdeauna sensurile mai profunde ale muzicii. Pe acestea le comunica în chip explicit orchestrei, publicului, cu reticenţă şi seriozitate, fără ostentaţie şi teatralism de paradă. Îi datorăm aducerea în lumina audiţiei o seamă de lucrări româneşti, printre care simfoniile a II-a şi a III-a de George Enescu, precum şi un număr însemnat de lucrări din muzică universală contemporană. Am preţuit în *Simfonia domestica* de Richard Strauss, cu care s-a încheiat concertul, reuşita sa atît în redarea construcţiei în mare a lucrării, cît şi a bogăţiei coloritului ca şi a sugestivelor detalii. A fost o frumoasă realizare.

La Filarmonica „George Enescu" dirijorul Emanuel Elenescu a interpretat în primă audiţie Simfonia a X-a de Mihail Andricu. Scrisă în vara anului 1968, ea ilustrează luminos, crezul artistic al compozitorului : o afirmare a stilului naţional (am spune a stilului simfonic naţional al cărui exponent de seamă este) ; concizia, îndepărtarea de acele lungimi ce fac audiţia fastidioasă, apoi absenţa oricărui element „umflat", al oricărui retorism şi, totodată, renunţarea — pe cît se poate — la unele forme uzate prin prea multă folosinţă, cum ar fi sonata de pildă, cultivarea liedului, a temei cu variaţii, a rondo-ului sînt însuşirile de seamă ale lucrării.

Am ascultat astfel o simfonie foarte românească, în care cele patru părţi care o constituiesc sînt reduse la minimum, în care aflăm ecouri de colind (în partea I-a lirică şi a II-a, mai senină) şi unde scriitura polifonică savuroasă, vădeşte pe marele meşter al scrisului muzical.

Am fost cîştigaţi de caracterul burlesc al scherzoului, pentru ca, după un foarte scurt Intermezzo (partea a III-a) cu caracter de dans oriental şi căruia ritmurile contrariate, prin deplasarea accentelor, îi majorează savoarea, să urmărim, în final, o fugă liberă şi totodată un minunat coral, încredinţat suflătorilor, cu rezonanţe de orgă. Este o lucrare despre care putem spune că rezumă arta de simfonist a compozitorului şi pe care am fi bucuroşi oricînd să o reascultăm.

Ne-am reîntîlnit la acest concert cu tînăra pianistă sovietică Elisabeta Leonskaia, cunoscută de la Festivalul internaţional „George Enescu" din 1964, cînd a fost distinsă cu Premiul I şi medalia de aur. Deşi nu are nici 24 de ani, Elisabeta Leonskaia face o carieră internaţională. Pianistica sa — care i-a atras laurii succesului atît la noi cît şi în străinătate (este şi titulara premiului III, la Concursul Marguerite Long-Jacques Thibaud din 1965) — a apărut foarte cizelată, simţul proporţiilor în eşafodarea Concertului II de Rachmaninov, s-a dovedit cît se poate de just şi, ceea ce e relevabil în mod deosebit este că pianista a şters — datorită atacului său plin de vigoare a unei ritmici mai vii şi a unei expresivităţi fluide de bun gust — orice dulcegărie sentimentală care deseori păteză această piesă de concert. Pianista are mult temperament. Ea cîntă cu unele acumulări năpraznice de energie cărora le succed perioada de calm plat, cu unele răbufniri nostalgice şi potoliri suave, de visare, dar fără demonstraţii exterioare de pasiune.

Dirijorul Elenescu studiază totdeauna cu seriozitate lucrările pe care le prezintă şi Simfonia de Andricu a fost redată foarte aerat, luminos, cu respectarea tempilor ca şi a transparenţei, a claritäţii ei. Foarte bun acompaniator, el comunică solistului acea certitudine de care acesta are neapărată nevoie ; colaborarea cu orchestra s-a vădit ireproşabilă. Încheierea concertului a fost făcută cu Simfonia a V-a de Prokofiev, redată în linii frumoase şi grandioase aproape de concepţia compozitorului care a văzut-o „ca o măreţie a spiritului omenesc".

La Filarmonica „George Enescu" dirijorul Mircea Cristescu a deschis concertul simfonic cu scurtele schițe *Înmormîntare la Pătrunjel* și *Paparudele* de Theodor Rogalski adevărate piese muzicale documentare ale unei epoci dispărute. Au fost prezentate în plenitudinea coloritului lor orchestral viu, strident și atrăgător, după care : Concertul no. 1 în re major de Paganini, în interpretarea solistică a lui Regis Pasquier. Deși foarte tînăr, violonistul întreprinde turnee mondiale, arta sa fiind apreciată de o seamă de mari interpreți ca și de presa de specialitate. Violonistica sa are la bază o bună școală, ceea ce este esențial. În același timp Regis Pasquier trăiește cu pasiune ceea ce cîntă. Tonul său e just și vibrant (în sensul emoțional al cuvîntului) cald. Sunetul bogat și intens, clar. Paganini este exponentul strălucit al violonisticei timpului său. Gustul mai puțin rafinat al unor anumite glissandi făcea atunci modă. Azi, desigur, nu. Este ceea ce Regis Pasquier a evitat cu grije și, trebuie să spunem, cîntul său a avut noblețe. Ceea ce nu a putut evita însă a fost precipitarea unor pasaje într-o succesiune uluitoare, acrobatică. Este patima, de altfel, a mai tuturor virtuoșilor și Pasquier este, neîndoios, unul dintre aceștia. Muzicalitatea sa avea să ne-o dovedească peremptoriu, după aceea, în suplimentul din Bach, cîntat cu liniște, seninătate și profunzime care ne-au impresionat pozitiv. Mircea Cristescu, obișnuit cu asemenea tururi de forță, a reușit să mai zăgăzuiască diabolicele desfășurări ale solistului, ducînd tot concertul la bun sfîrșit.

Punctul culminant al concertului l-a reprezentat Rapsodia pentru mezzo-soprană, cor bărbătesc și orchestră de Brahms, un lied mare cîntat emoționant de frumos, de Martha Kessler cu un puternic sentiment dramatic și în stilul cerut. Subliniem evoluția permanentă a acestei artiste către interpretări de interiorizare profundă, sensibilă, pasionată. Mircea Cristescu, care a încheiat cu *Pinii din Roma* de Respighi, a dominat întreg concertul, cu tact, o cunoștință adîncită a muzicii și acea dezinvoltură la pupitru care dă contenență și siguranță orchestrei, impresionează plăcut pe ascultător.

Am avut ca oaspete, la Filarmonică, pe dirijorul polonez Stanislaw Wislocki. De treizeci de ani el este un prieten statornic al muzicii și muzicienilor țării noastre unde a avut primele-i bucurii artistice de a fi primit, între altele, valoroasele îndrumări ale lui George Enescu. El a studiat la noi și cu George Simonis și Emil Mihail.

Activitatea sa componistică și pedagogică (la clasa de dirijat a Conservatorului din Varșovia) este apreciată. În același timp Wislocki a întreprins și întreprinde lungi turnee de concerte care l-au purtat peste hotare mai pretutindeni. „Am ajuns, la mine acasă, un musafir" — ne mărturisea el cu prilejul vizitei la noi.

La Ateneu, a prezentat „Pensieri notturni" o primă audiție a compatrioatei sale Grazyna Bacewicz — despre care am aflat cu mult regret, chiar de la dirijor, că a decedat de curînd. Compozitoare de prestigiu care face cinste patriei sale, Grazyna Bacewicz a scris mult și cu succes cu deosebire în genurile simfonic, concertant și al muzicii de cameră — (trei simfonii, un concert pentru pian, altul pentru violoncel, cinci concerte pentru vioară, cvartete, sonate, piese orchestrale, o operă radiofonică pe temeiul legendei Regelui Artur etc. etc.). În generația sa (a murit cînd încă nu împlinise 60 de ani) era o figură frumoasă și îndrăzneață a muzicii poloneze, reușind să își asimile o seamă de cuceriri ale scriiturii muzicale contemporane. A folosit scrierea serială, chiar aleatorică, fără a violenta vreodată bunul gust și noblețea expresiei ; ea rămîne o compozitoare ponderată, uneori cu tendințe descriptive în creație cum este cazul și al poemului *Pensieri notturni* al cărui cuprins rimează bine cu titlul pe care i l-a dat. Mizînd îndeosebi pe elemente de colorit orchestral — celestă, vibrafon, harpă, suflători și coarde, dispuse în semicerc — compozitoarea reușește ca, folosindu-le judicios și cu economie, să creeze din capul locului atmosferă, să sugereze, realmente, meditație, gînduri nocturne, în acord cu titlul evocator al lucrării. E de nădăjduit că dirijorii noștri vor adopta în repertoriul lor această lucrare pe care o socotim valoroasă și care are avantajul de a fi și de proporții convenabile, vrem să spunem că e... scurtă.

În dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră de Brahms, am avut prilejul de a aprecia — alături de reputatul nostru violonist Ștefan Gheorghiu, care a cîntat și de data aceasta cu finețea și distincția ce-l caracterizează — pe tînărul violoncelist Cătălin Ilea. Tonul său e mare, totodată pur, dulce și învăluitor. Violoncelistul e muzical, foarte sensibil și lirismul cu care cîntă prinde pe ascultător. Dar nu numai în pasajele de cantilenă lirică s-a făcut remarcat și prețuit ci și în cele mișcate, vivace, ca de pildă în Rondo-ul final, cînd a expus cu nerv și farmec în stilul giocoso cerut, cunoscutul refren. Încheierea concertului a fost făcută cu simfonia „Jupiter" de Mozart. Wislocki a construit lucrarea cu o ușurință nebănuită făcînd să strălucească pe rînd, momentele de forță și bărbăție, de veselie tinerească și grațioasă ca și cele de meditație, uneori îngîndurată, apoi de bucurie triumfătoare, ce caracterizează monumentala Simfonie. Despre Stanislaw Wislocki s-ar cuveni o cronică specială, întrucît întrunește, după părerea noastră cam tot ceea ce se cere unui bun dirijor.

Dorim să arătăm că, dincolo de cultura și sensibilitatea ascuțită a muzicianului, stăruie în manifestările sale o sobrietate ce poate fi dată de exemplu. Wislocki nu se răspîndește în gesturi inutile și orice solicitare a sa — fie că o schițează cu mîna, ori cu o mișcare a capului, iar uneori cu o simplă privire — este la obiect. El susține pasajele cantabile, lirice, ca și cele de intens dramatism, cu o puternică forță a sentimentului — ceea ce se vădește în chipul în care acestea reușesc să fie redate de orchestră — și fără nici o gestică exterioară, tumultuoasă sau teatrală. Într-un cuvînt este un dirijor în cea mai bună accepțiune a cuvîntului — de unde frumoasa carieră pe care a făcut-o.

La Opera română am avut ca oaspete de peste hotare pe strălucita cîntăreață sovietică Evghenia Mirosnicenko. Dispunînd de o minunată voce de soprană lirică, de coloratură în care agilitatea, puritatea și lejeritatea și-au dat o fericită întîlnire, ea a interpretat pe prima noastră scenă rolul Gildei din Rigoletto și rolurile titulare din Lakmé, și Lucia di Lammermoor, alături de unii dintre cîntăreții noștri valoroși — respectiv Octav Enigărescu (Rigoletto), Corneliu Fînățeanu (Gerard) Nicolae Florei (Nilakantha), Vasile Martinoiu (Ashton) și Gh. Iliescu (Edgard). La eminentele însușiri vocale ale primadonei s-au adăugat cele de ordin scenic, nu mai puțin importante — spectacolele pe care le-a susținut atrăgîndu-i

cele mai călduroase aplauze din partea unui public în rîndurile căruia numără numai admiratori.

În domeniul muzicii de cameră prezența pianistului George Halmoș într-un recital a constituit manifestarea cea mai însemnată. Este relevabil, în primul rînd, la acest artist, necesitatea sa interioară de studiu, de investigație în domeniul vast al muzicii preclasice, clasice și romantice, pentru pian. Profesor odinioară la Conservatorul din Cluj iar în anii din urmă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", George Halmoș a ținut și ține contactul cu sala de concert, cu publicul care prețuiește fiecare din aparițiile sale. Puțini interpreți s-ar putea mîndri că au atacat ca George Halmoș, un atît de vast repertoriu, ceea ce nu poate fi decît lăudabil. Faptul acesta trebuie să dea de gîndit atîtor pianiști — și în general soliști — care se mulțumesc, odată asimilate cîteva concerte și piese de muzică de cameră, să le prezinte la nesfîrșit, cu o periodicitate care nu face decît să îndepărteze publicul iubitor de muzică.

Piesa de importanță majoră prezentată, a fost Sonata op. 101 — în la major, de Beethoven (Cum se știe, Beethoven a înlocuit pentru prima oară, la această sonată, indicația „pentru pian" cu aceea de Hammer-Klavier („pian cu ciocane" înțelegînd să arate din capul locului că profită de perfecționările aduse pianului la epoca aceea, ceea ce îi conferea instrumentului mai multă forță și amploare).

În prima mișcare, acel allegretto sentimental și plin de gingășie, Halmoș a cîntat simplu, linear și întrucîtva reținut. Mai puțin dominată de formă, această mișcare a fost redată cu evidențierea senină a ideilor melodice. Mișcarea următoare, vivace alla marcia, care ține loc de scherzo (partea a II-a) a fost redată foarte voluntar, cu o tumultoasă energie și o luminoasă prezentare a polifoniei beethoveniene iar scurtul adagio al cărui caracter e contemplativ, cu o notă de afectuoasă și gravă reverie. În final, atacat cu bravură și elan, am recunoscut nu numai o artă pianistică bine șlefuită dar și sentimentul just cu care interpretul a redat accentele viguroase și pe alocuri acea bruscherie tipic beethoveniană. O suită întreagă de Intermezzi și alte piese de Brahms, redate cu o nostalgică visare, precum și Sonata op. 51 în si minor de Chopin interpretată într-un stil auster și cu atît mai apreciabil, a încheiat o seară de muzică bună despre care ne exprimăm doar părerea de rău că este atît de rară.

Încheiem aceste spicuiri din bogata viață muzicală a Bucureștiului cu cîteva rînduri și despre un spectacol dat la Teatrul satiric „C. Tănase" și anunțat înainte de orice drept primul „Musical" românesc: *Cafeaua cu lapte de adio* de Aurel Storin, muzica de Radu Șerban, regia artistică de Nicolae Dinescu. A intitula un spectacol, în maniera englezească, *musical*, înseamnă totuși a realiza o interpătrundere, cît de cît organizată, între un text care să aibă un fir conducător, o muzică adecvată și elemente coordonate de balet. Autorul libretului va fi intenționat poate să scrie o comedie. De-a lungul întregului spectacol nu am reușit însă, cu regret, să deslușim nici un moment pe care să-l reținem, o glumă cu haz, o poantă, în ciuda faptului că erau în joc unii interpreți apreciați din cadrul teatrului, ca Didi Ionescu, Radu Zaharescu, Horia Căciulescu, Nicu Constantin ș.a.

Muzica lui Radu Șerban, excelentă, cuprinde mai multe melodii, adevărate șlagăre, care s-au impus din capul locului. Aceasta totuși nu poate, și nici nu e cazul, să facă față tuturor exigențelor spectacolului. Este demn de relevat, la modul pozitiv, corpul de balet al Teatrului, alcătuit din elemente tinere de o remarcabilă valoare plastică și care evoluează (coregrafia Adriana Dumitrescu) cu nerv și dezinvoltură. Ne-au făcut deseori să uităm de sărăcia spectacolului, atenuată de asemenea de conducerea muzicală a lui Gelu Solomonescu, promptă, sugestivă, de decorurile simple (Doina Levința) și regia pricepută a lui Nicolae Dinescu. Din partea „primului spectacol *musical*", cum este propus, pompos, în capul afișului, ne-am așteptat incomparabil la mai mult.

J.-V. PANDELESCU

Concert coral de muzică contemporană

Sub conducerea muzicală a lui Vasile Pîntea, Corul Filarmonicii „George Enescu" a susținut, nu de mult, un concert de muzică corală contemporană al cărui program a cuprins „Patru Madrigale" de Paul Constantinescu pe versuri de Eminescu, „Suita de cîntece populare poloneze" de Tadeus Sygietinski, Poemul pentru cor mixt și percuție de Constantin Palade intitulat „Ninge" pe versuri de Mariana Dumitrescu (primă audiție) și Cantata scenică „Catulli Carmina" pentru cor, soliști și percuție de Carl Orff.

Impresionînd prin căldura și sinceritatea expresiei, Corul Filarmonicii ne-a făcut să simțim, după mai bine de 15 ani de la prima lor audiție, rodul artei mari, al experienței și măiestriei pe care Paul Constantinescu o adeverește în cele „Patru Madrigale" (Freamăt de codru, La mijloc de codru des, Peste vîrfuri, Stelele-n cer), unde unește armonios romantismul acestor patru poezii, desprinse din nemuritoarea creație eminesciană cu melodia populară.

De o bună interpretare a beneficiat și prima audiție a poemului „Ninge" de Constantin Palade. Lucrarea debutează cu un joc canonic, fugato pe un ostinato de passacaglie al celor șase partide vocale, brodat pe sensul întrebător al textului, învăluit onomatopeic de viforul „crescendo" realizat de instrumentele de percuție. Partea a doua, care este un B ce aduce o atmosferă de visare, vrea parcă să sugereze scînteierea plină de voioșie meditativă desprinsă din privirea unui copil, care, cu năsucul lipit de geam, asistă uimit la dansul diafan al fulgilor de nea, mirîndu-se asemeni versului poetei: „Vezi cum alunecă în sus fulgii sidefii ai păsărilor de ghiață, ce și-au făcut cuibul în stele?" Ultima parte, de altfel punctul culminant al întregului poem, aduce printr-un recitativ „ad libitum" rezolvarea chinui-

toarei întrebări : „Ninge, ai văzut ?", desfășurat de data aceasta într-o previziune sumbră : „Ninge peste fîntînile uitate, ninge peste morți și peste cîntecele mele", totul terminîndu-se într-un „morendo" care pare să mai repete o dată titlul lucrării : „Ninge". Tălmăcind sonor sensul adînc filozofic al poeziei Marianei Dumitrescu, C. Palade ne convinge și în această lucrare că este un dibaci mînuitor al scriiturii corale.

Între aceste două lucrări românești a fost integrată o interesantă „Suită de cîntece populare poloneze" (Cucule, cuculeană, Peste crîngul verde, Pădurea din Kodzillo, Trec nuntașii, Vale înflorită) de Tadeus Sygietinski, o adevărată feerie vocală, înfățișînd diferite aspecte ale folclorului țărănesc.

Partea a doua a programului a cuprins o singură piesă, Cantata scenică „Catulli Carmina". Lucrarea lui Orff a beneficiat de o interpretare adecvată și plină de fantezie din partea corului, a grupului de percuție, precum și a soliștilor Emilia Petrescu și Lucian Bonifaciu. Din punct de vedere dinamic, lucrarea se realizează ca o creștere treptată a intensității armonice și ritmice abil speculate, ca și printr-o tratare modernă a instrumentelor de percuție ce îndeplinesc un puternic rol coloristic.

În nota întregului concert, consemnăm contribuția celor doi pianiști, Viorica Cojocaru și Nicolae Licareț, și bineînțeles a dirijorului Vasile Pintea pentru felul în care a stăpînit întregul aparat vocal-instrumental.

Este recunoscut rolul artistic-educativ pe care concertele corale îl exercită asupra publicului meloman, aparținînd celor mai diferite categorii. Reușita unor asemenea manifestări depinde de mulți factori ca, de pildă, întocmirea judicioasă și echilibrată a repertoriului, varietatea, diversitatea, omogenitatea și acuratețea interpretării etc. factori pe care, în bună măsură, concertul la care ne-am referit i-a scos în evidență. Din păcate însă, la noi, manifestările corale au devenit, în ultimul timp, „flori prea rare".

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ȚARĂ

Tîrgu - Mureș

Amatorii obișnuiți ai manifestărilor muzicale care au absentat de la concertul oferit de formația din Tîrgu Mureș, la prima sa deplasare în Capitală, au, desigur, ce regreta. Aceasta deoarece primul turneu muzical al acestui an, ne-a oferit prilejul cunoașterii unui colectiv valoros, *omogen și suplu*, cu o deosebită sensibilitate și dăruire interpretativă. Înființat în urmă cu doi ani, din inițiativa tînărului concert-maiestru Iuliu Hamza, acest ansamblu a avut manifestări sporadice care nu lăsau însă să se întrevadă o evoluție atît de rapidă și prestigioasă a calității. Printr-o dăruire și abnegație demnă de remarcat, cei 15 instrumentiști, ajutați și de dirijorul Filarmonicii din Tg. Mureș, Szalman Lorant, au închegat o orchestră de o adevărată ținută artistică. Programul prezentat a cuprins cinci lucrări, din tot atîtea secole, de la Renaștere și pînă azi, ceea ce, să recunoaștem, nu e la îndemîna oricui. Stilurile diferite, atmosfera specifică fiecărei epoci, au fost atît de bine redate, încît se poate spune fără ocol că am avut posibilitatea de a parcurge într-o singură seară, cîteva dintre cele mai frumoase etape ale istoriei muzicii instrumentale. Nuanțele de o mare finețe și gradația construcției sonore au scos în evidență desenul melodic al fiecărei partide, din cele două *intabulaturi* ale compozitorului preclasic brașovean W. Bakfark (născut în 1507, mort la Padova în 1576) prelucrate cu o înaltă măiestrie de Sigismund Toduța. Iată încă o lucrare care demonstrează sîrguința cu care sînt cercetate vechile documente muzicale românești. Datorită profunzimii contrapunctice cu care au fost îmbrăcate de Toduța, aceste intabulaturi se pot înscrie fără greș în repertoriul muzical al orchestrelor de gen.

Responsabilitatea artistică pe care trebuie să o aibe fiecare interpret, în special într-o formație care cîntă *fără dirijor*, s-a vădit — mai ales — în *Concerto grosso* în re major, de A. Corelli. În ciuda numărului restrîns de instrumentiști, *masivitatea tutti*-ului orchestral a ieșit în evidență încă din primele acorduri. Creșterea și descreșterea nuanțelor s-a făcut cu o uimitoare omogenitate, ceea ce relevă o muncă asiduă și o perfectă colaborare permanentă între toți membrii ansamblului. Tot cu această ocazie, am putut aprecia în mod deosebit tehnica și acuratețea *ripienni*-lor (Iuliu Hamza, Emerik Mihály și Anton Sereș).

Concertul în mi major de J. S. Bach, pentru vioară și orchestră, a fost interpretat de violonistul Ștefan Ruha. De la început, s-a văzut că între solist și ceilalți instrumentiști, s-a creiat o punte stilistică remarcabilă. A impresionat mai cu seamă, gradația părții a doua, *Adagio*, înscrisă într-un mare și frumos arc. Din păcate însă, puntea stilistică a fost umbrită de o ritmică imprecisă, mai ales în partea a treia *Allegro assai*, solistul reamintindu-ne cu această ocazie o mai veche meteahnă a sa, care îl face să se lase prea ușor furat de viteză — mai ales în mișcări rapide — din această cauză fiind greu de urmărit în acompaniament. Tradiția interpretativă a ritmurilor ostinate, cere o mai intensă participare a solistului și chiar a orchestrei, dar amprenta care a ieșit mai mult în evidență, a fost tocmai o anumită și nedorită moliciune. Totuși, prin suplimentul acordat la cerere — *Aria pe coarda Sol* — Ștefan Ruha a dovedit că rămîne unul dintre remarcabilii interpreți autohtoni ai lui Bach. Interpretarea acestei celebre pagini, în care am simțit din plin o intensă trăire interioară înconjurată de noblețe și căldură, ne-au reamintit cuvintele marelui Enescu : „Un adevărat artist, iese în evidență — mai cu seamă — într-un Adagio"...

Optimismul și dragostea de viață a lui Joseph Haydn, au fost redate printr-o robustețe sonoră, care ne-a făcut să uităm că sîntem în fața unei orchestre de cameră. Într-adevăr, interpretarea Simfoniei în Sol major, ca și a ultimei lucrări din program, *Simfonia Simplă* de Ben-

jamin Britten — o adevărată bijuterie muzicală — au demonstrat pe lîngă însușirile și talentul interpreților, o bună tehnică individuală și colectivă.

A fost o seară frumoasă, plină de încîntarea muzicii, care a arătat că „provincia" posedă valențe interpretative ieșite din comun. Și pentru aceasta, pentru *plăcerea* de a cînta și a se *dărui* muzicii, tinerii interpreți au meritat cu prisosință aplauzele unui public destul de puțin numeros, dar cu atît mai entuziast !

Iași

Pentru cel care vizitează bătrînul oraș moldovean, *noul* este prezent atît în creație cît și în interpretare. Cîteva lucrări remarcabile ca *Esențe*, *Contraste* și *Simfonietta* de Vasile Spătărelu, sau *Imagini*, *Poem* și *Simfonia* de Anton Zeman, au avut darul de a face cunoscuți pe acești tineri creatori ieșeni, care au absolvit destul de recent clasele de compoziție conduse de Anatol Vieru și respectiv Tiberiu Olah, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Tinerețea este prezentă și în mai toate instituțiile muzicale. De pildă, în dorința de a veni în întîmpinarea promovării asidue a muzicii de cameră, Conservatorul „George Enescu" a alcătuit o orchestră de gen și un cor de tipul „Madrigalului", care în concertele date la Iași și la București au dovedit o serioasă pregătire și un ridicat nivel interpretativ.

La Opera de Stat au fost promovați cîțiva tineri talentați, din care trebuie să distingem — neapărat — pe dirijorul Corneliu Calistru. Claritatea gesticei (puțin prea largă), nuanțările și precizia intrărilor sînt principalele sale calități. Desigur, timpul îi va aduce și experiența necesară pentru asimilarea tradiției anumitor lucrări de gen, (mai ales în bel-canto), exemplele strălucite date de marii dirijori arătînd cît sînt de necesare punctele de respirație ce trebuiesc acordate cîntăreților. Principalul fapt constă în munca perseverentă, pe care Corneliu Calistru o duce în mod frecvent și cu ajutorul căreia va atinge — neîndoios — afirmarea sa deplină. Tot aici, am mai putut aprecia și pe tinerii soliști Ileana și Petre Cărcăleanu, care alături de colegii lor mai „vîrstnici", Victor Popovici, Aneta Pavalache, George Ionescu, Ella Urmă și alții, au dat viață, spontaneitate și farmec, operetei „Sînge Vienez" de Johan Strauss. Dimpotrivă, opera Carmen a constituit un spectacol greoi și nu îndeajuns de bine realizat, scenic și muzical. De fapt principalul său atribut îl formează excelentul decor, semnat de H. Cazacu. Regia, datorată lui G. Zaharescu și D. Tăbăcaru, mai are încă nevoie de multe retușuri, intrările corului, jocul solistic din „Seguidilla", imobilitatea Michaelei și altele, lăsînd destul de mult de dorit. Credem, de asemeni, că dirijorul Radu Botez ar trebui să fie mai exigent în eliminarea unor decalaje, orchestrale sau vocal-instrumentale. În sfîrșit, cu toate calitățile naturale ale cîtorva interpreți, ca George Ionescu (Escamillo), Laurian Nicolau (Zuniga), Svetlana Pipernea-Ionescu (Michaela), impostația vocală, frazarea și corectitudinea inonației, ca și alte elemente de cînt scenic, nu au fost totdeauna la înălțime. Un cuvînt bun, totuși, pentru ansamblul coral, destul de puțin numeros dar cu atît mai valoros, condus de tînărul dirijor A. Bișoc. Este păcat că un spectacol de anvergură, cum îl poate constitui opera Carmen, să nu fie bine pus la punct, mai ales cînd există certe posibilități interpretative.

Înadins am lăsat la urmă, Filarmonica de Stat „Moldova". Ultima oară, la București, interpretarea dată Simfoniei I de Enescu și Recviemul-ui mozartian a fost bine primită de public și de specialiști. Dar, felul curat și promițător în care a cîntat atunci, a fost cu mult depășit de execuția Simfoniei a cincea de P. I. Ceaikovski, înscrisă în programul concertului simfonic extraordinar dirijat de polonezul Josef Wilkomirski. Membrii acestei orchestre sînt în majoritate tineri absolvenți, sau chiar studenți încă. Principalele lor calități, constau în stăpînirea unei bune tehnici instrumentale și în atenția mereu trează la dirijor, care a facilitat unele „intrări" reușite, altminteri greu de executat, ca începutul părților I, II și IV. *Precizia ritmică* a exclus posibilitatea unor decalaje între partide, iar *virtuozitatea* etalată în cele mai dificile pasaje, au demonstrat *sîrguința* și *seriozitatea* exemplară cu care lucrează acești tineri. Într-un cuvînt, orchestra ieșeană a constituit pentru noi o adevărată revelație, ea fiind rezultatul direct al împletirii *experienței* vîrstnicilor cu *entuziasmul* și *dragostea* pentru muzică a tinerilor instrumentiști. Se pare de altfel, că noul director, al Filarmonicii, dirijorul Ion Baciu, este și el împins de elanul tinereții, la care adaogă surplusul de experiență organizatorică și artistică pe care i-o cunoaștem mai de mult. Iată deci motive, pentru care evoluția viitoare a acestei instituții trebuie urmărită cu interes.

Tînăra Angela Gavrilă, solista Concertului pentru vioară și orchestră de Johannes Brahms, este încă studentă în anul III la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", dar deja laureată a Concursului George Enescu. Ea ne-a etalat aceleași certe calități muzicale pe care le-am aplaudat și în alte ocazii. În special, partea a doua, unde melodica lucrării este deosebit de ardentă, interpretarea s-a făcut cu o mare și neobișnuită putere de interiorizare. Nu trebuie trecut însă cu vederea faptul, că, acest concert constituie o adevărată „piatră de încercare" a întregii literaturi violonistice, care incumbă o experiență și o tehnică ce se cer a fi stăpînite pe deplin.

Precum se vede, tinerețea irumpe scenele muzicale ieșene, iar faptul că și sălile sînt pline cu reprezentanți ai tinerei generații, ne oferă un surplus de satisfacții. *Tinerețea muzicii ieșene*, fenomen caracteristic, formată din creatori interpreți și auditori de aceiași vîrstă, este chezășia afirmării artei de pe aceste meleaguri, tot mai strălucitoare, pe marea hartă muzicală a patriei noastre.

Claudiu NEGULESCU

Galați

De curînd am avut prilejul să urmărim spectacolul cu opera comică într-un act *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, prezentată în premieră la Teatrul muzical din Galați.

Amplificînd conținutul satiric din piesa lui I. L. Caragiale și îmbogățindu-i sensul prin forța expresivă a muzicii, compozitorul Paul Constantinescu a oferit teatrului muzical modern o comedie bufă, reușind prin aceasta un extraordinar „chef d'oeuvre" după cum o aprecia Marcel Mihalovici.

Dramaturgia operei se bazează pe confruntarea opiniilor și dispozițiilor sufletești. Intriga este activă și foarte precipitată, determinînd desfășurarea în ritm dinamic a acțiunii. Compozitorul a reușit să creeze acel ritm interior, acea pulsație motorică, agitată, caracteristică vieții de mahala a anilor în care se petrece acțiunea.

Alături de *Năpasta* și *Oedip*, opera *O noapte furtunoasă*, înscriindu-se ca o lucrare extrem de valoroasă a creației noastre lirice, cunoaște viața permanentă pe care o merită.

★

Reclamate, pe de o parte de însăși stilul muzical mai dificil al operei, iar pe de alta, de concepția dramatică cunoscută, problemele interpretative și de montare sînt complexe, noi, în raport cu tradiția teatrului liric. Este meritul colectivului gălățean ca prin eforturile conjugate ale tuturor compartimentelor artistice și tehnice să fi depășit faza învingerii greutăților unei premiere de atare factură și de a fi realizat, printr-o muncă pătrunsă de seriozitate și răspundere, un spectacol de remarcabilă ținută artistică.

În ce privește regia, ea a contribuit efectiv la realizarea unei premiere cu multe scene de mare și fină realizare. Prețuim talentul, priceperea, fantezia și puterea de muncă a regizorului Jean Rînzescu. Față de montările anterioare aparținînd aceluiaș regizor, la Galați, s-a reușit ca întreaga acțiune să se desfășoare în fața spectatorului, tocmai acest lucru constituind noutatea montării. Fantezia și bunul gust, experiența în domeniul artei scenice la care se adaugă și pătrunderea subtilă a lucrării au caracterizat, în linii generale, regia.

Două distribuții, aproape egale din punct de vedere al calității vocale, au participat în cadrul viziunii muzicale unitare a spectacolului, cu interpretări diferențiate datorate temperamentului și muzicalității cîntăreților. N. Urdăreanu, în rolul lui Jupîn Dumitrache, un bas cu reale calități vocale, s-a străduit să se apropie de întruchiparea acestui personaj și credem că a reușit în suficientă măsură acest lucru.

Rolul lui Nae Ipingescu a fost redat cu dăruire de N. Urziceanu.

În rolul lui Chiriac, I. Frigioiu a întruchipat un om lipsit de morală și scrupule în dorința de a parveni. Vocal ne-a produs o surpriză plăcută pe tot parcursul operei, dar mai ales în scena duetului cu Veta.

În rolul amorezului filfizon, Fl. Diaconescu a realizat, poate, cel mai reușit Rică Venturiano din cîte interpretări cunosc. Dotat vocal și beneficiind de o lejeră mișcare scenică, a întruchipat un personaj „curat" caragialesc.

Eleonora Munteanu posedă o voce amplă și o tehnică precisă, ceea ce i-a prilejuit conturarea, în rolul Vetei, a unui personaj cît mai veridic, accentuînd mai ales latura de feminitate a acestui rol.

Fiind un temperament vioi, Marilena Marinescu-Mareș a rezolvat cu multă ușurință întruchiparea Ziței. Cunoscînd rolul din anii studenției, cînd opera a fost prezentată în cadrul Centenarului Conservatorului din București (1964) în aceeași regie și avînd experiența acelor spectacole, tînăra interpretă a dat dovada unor reale resurse scenice și vocale.

În rolul oropsitului Spiridon, a apărut cu succes Pușa Urdăreanu, dovedind muzicalitate în redarea acestui personaj episodic, neprecupețind resursele vocale și scenice de care dispune.

Am admirat decorurile tînărului scenograf Benno Friedel, de un bogat colorit, sugestive în ceea ce privește atmosfera de mahala.

Cabor Kiss, care a asigurat conducerea muzicală, ne-a redat o bună înțelegere și redare a partiturii.

Omogenizarea tuturor compartimentelor și a fiecărui solist în parte a dezvăluit de asemeni contribuția valoroasă a conducătorului spectacolului, regizorului Jean Rînzescu.

Constantin DRĂGOI

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Dreptul de autor

Dreptul de autor este un instrument juridic necesar apărării și remunerării operelor de creație artistică și științifică.

Recunoscut de legea națională a fiecărui Stat, dreptul de autor e confirmat și pe plan extern prin diferite tratate, acorduri și convenții internaționale.

Membră a Convenției de la Berna pentru protecția operelor literare și artistice, din anul 1927, România a acceptat și unele modificări ulterioare aduse Convenției prin Actul de la Roma, în 1936 și, recent, prin Actul de la Stockholm, în 1967.

În temeiul Convenției de la Berna, precum și al dreptului său pozitiv, țara noastră garantează protecția muncii de creație, atît pentru autorii români cît și pentru cei ce nu sunt cetățeni români — în condițiile prevăzute de Convenție. În mod concret, drepturile de autor se stabilesc și se plătesc conform contractului sau înțelegerii cu autorul sau reprezentanții lui.

În anii puterii populare, dreptul de autor s-a perfecționat necontenit, constituind un complex eficient de norme, apte să asigure baza materială de existență și dezvoltare a creației. Distingem acte normative de bază și reglementări adiacente. Printre primele se enumeră: Decretul nr. 321/1956, care fixează principiile dreptului de autor și incriminează infracțiunea de plagiat, HCM nr. 632/1957 privind normele de remunerare, stabilirea tarifelor și a modalităților de plată și HCM nr. 583/1960 pentru sancționarea contravențiilor săvîrșite prin neplata unor drepturi de autor. Acestor reglementări speciale li se adaogă numeroase texte din alte legiuiri, care vizează implicit sau tangențial și dreptul de autor, cum sunt: Legea nr. 319/944, privind dreptul de moștenire al soțului, supraviețuitor, Decretul nr. 31/954 în partea referitoare la ocrotirea drepturilor personale nepatrimoniale de autor etc. Enumerarea trebuie completată cu multitudinea de instrucțiuni și dispoziții, cu putere de lege, emise de forurile competente de Stat, expres împuternicite în acest scop prin lege.

Procesul creației muzicale românești a cunoscut, la rîndul său, o efervescență continuă și a luat un avînt nemaiîntîlnit, operele autorilor români obținînd numeroase premii și distincții în cadrul concursurilor și festivalurilor din țară și de peste hotare.

Din anul 1949, prin înființarea Uniunii Compozitorilor ca organizație obștească unică a compozitorilor și muzicologilor din țara noastră, sarcinile de percepere și repartiție a drepturilor de autor au fost preluate de Uniune, prin serviciile sale.

În acest scop s-au înființat un serviciu central pentru urmărirea și perceperea dreptului de autor — organizat pe 17 inspectorate interjudețene și pentru Municipiul București și avînd inspectori pentru fiecare județ — și un serviciu de repartiție.

În același timp s-a asigurat apărarea dreptului de autor, sub ambele sale aspecte: moral și material.

Remunerația de autor reprezintă contravaloarea activității individuale de creație și este asimilată cu salariul, în sensul că poate fi urmărită în aceleași condiții și beneficiază de aceleași garanții ca și salariul aflat sub protecția legislației muncii.

Autorul are drept la o remunerație de bază ce i se cuvine o singură dată, pentru fiecare operă needitată, neexecutată, nedifuzată, precum și la una sau mai multe remunerații de folosință, care se plătesc pentru fiecare folosință a operei în scop lucrativ.

Remunerațiile de bază sunt stabilite forfetar, fie global, fie pe cîntec sau pe minut, după genul operei.

Remunerațiile de folosință sunt fixate de lege, ca și cele de bază, fie printr-un procent aplicat asupra rețetei brute realizate de organizator, fie forfetar, prin sume determinate pentru o singură manifestare sau pentru o perioadă, lunară, de execuția muzicii.

Organizatorii de spectacole, concerte, manifestări, petreceri și orice fel de execuții muzicale, precum și șefii de orchestre sunt obligați prin lege să completeze și să predea Uniunii Compozitorilor, prin inspectorii de teren, programele lucrărilor executate.

Aceste programe sînt documente oficiale, care consemnează numele autorului, titlul, data, locul executării operei muzicale și alte date pe care se bizuie calculul repartiției.

Repartiția efectuează astfel operațiunile utile determinării sumei nete cuvenite autorului din remunerația brută încasată pentru creația sa, după prelevarea cotelor datorate Uniunii și după deducerea impozitelor.

În scopul evidenței contabil-financiare a tuturor remunerațiilor de autor, al reținerii cotelor aferente și al impozitării centralizate, toate remunerațiile se achită de organizatori numai prin Uniune, care prevede și obține anual planul de fond nescriptic necesar.

Prelevările de cote sînt destinate acoperirii cheltuielilor Uniunii. Încă din anul 1959, Uniunea Compozitorilor funcționează prin autofinanțare, suportînd din fondurile sale proprii cheltuielile legate de activitatea de creație, de relații cu străinătatea, propaganda, copiatura notelor muzicale, plata pensiilor, ajutoarelor materiale, precum și a cheltuielilor de administrație și susținerea unităților subordonate: Editura Muzicală și Revista Muzica.

Orice refuz sau întîrziere de plată, orice obstrucție în activitatea de percepere afectează remunerarea autorilor, distribuirea pensiilor, promovarea creației muzicale românești și realizarea celorlalte sarcini statutare, prejudiciind în ultimă instanță însăși existența Uniunii.

De aceea, toți cei ce folosesc muzica în scop lucrativ au obligația legală și moral-socială de a respecta dreptul de autor.

Uniunea Compozitorilor se bucură de înțelegerea și sprijinul prețios și neîntrerupt al autorităților competente de stat — chemate să vegheze la aplicarea dreptului de autor — precum și de adeziunea maselor largi de iubitori ai muzicii.

IULIU SIMIONESCU
PETRE GEORGESCU

Martha Kessler

Însemnările de față ne-au fost sugerate ca o concluzie a unei evoluții deosebit de interesante în domeniul concertistic, a mezzosopranei Martha Kessler. Afișele lunii ianuarie și februarie anunțau, pe rînd, un recital de lieduri, interpretarea unui rol principal în prima audiție a operei lui Monteverdi Ritorno d'Ulysse in Patria *și realizarea partiturii solistice a* Rapsodiei pentru alto, cor și orchestră de Brahms. *Adăugînd un turneu de concerte în R.D. Germană, putem într-adevăr constata o activitate cu totul remarcabilă, care o recomandă pe Martha Kessler printre muzicienii reprezentativi ai genului, cu o prezență de calitate, continuu susținută, în contextul vieții artistice românești. De altfel, acest fapt este rezultatul anilor anteriori, în care interpreta a fost în permanență animată de dorința unei neîntrerupte perfecționări.*

Acum mai bine de un deceniu, o serie de concursuri remarcaseră însușirile cîntăreței, confirmînd calitatea muzicalității și vocii sale. Să amintim cele două concursuri naționale, pentru artiștii amatori, la care a obținut premiul al doilea (1951—1957) și, cu o importanță deosebită, concursul prin care a fost cooptată ca solistă a Filarmonicii „George Enescu" (1957). Anii următori sînt marcați de participarea la Concursul „Schubert-Haydn" (Viena-1959), Concursul de interpretare (Geneva-1959) și Concursul „Schumann" (Berlin-1960), competiții care i-au adus, în afara distincțiilor onorifice, aprecierea unanimă a publicului de peste hotare. Urmează o serie de turnee, în cadrul unor recitaluri sau concerte vocal simfonice, care s-au bucurat de o ținută artistică excelentă, fiind considerate succese semnificative ale artei românești. În 1966, susține partida solistică în Missa Solemnis de *Beethoven, la Russe (Bulgaria), sub conducerea lui Iosif Conta. În R.D. Germania, după cîteva înregistrări (cerute și de Radiodifuziunea elvețiană, care aprecia glasul Marthei Kessler ca „o voce gravă, de o culoare seducătoare" — LA SUISSE), apare la Leipzig în concertul cu* Oedipus Rex *de Stravinski (1967), dirijat de Herbert Kegel. Cu această ocazie, ziarul DIE UNION remarca: „mobilitatea folosirii registrelor a conferit acestei dificile partituri o expresie deosebită, prin căldura vocii de mezzosoprană", iar MITTEL-DEUTSCHE NEUSTE NACHRICHTEN adaugă: „din ansamblul solistic s-a remarcat mai ales Martha Kessler". Revenind în Germania, în 1968, cîntăreața română a interpretat* Missa Solemnis *la Berlin (cu Orchestra și corul Radioteleviziunii din Leipzig) și, la Leipzig, un concert cuprinzînd prime audiții ale compozitorilor germani contemporani Bredermeyer și Hans Eisler. „Aplauzele s-au adresat în primul rînd excelentei altiste din București — sublinia NEUSTE NACHRICHTEN din Leipzig — care a arătat în lucrările lui Eissler și Bredermeyer posibilitățile și marea forță de interpretare, vocal și stilistic". De o bună primire s-a bucurat și turneul cu recital de lieduri întreprins în Uniunea Sovietică, în compania pianistului Ferdinand Weiss (1957 — Moscova, Leningrad, Ialta, Cernăuți, Chișinău). În urma acestui turneu, Martha Kessler a fost considerată una dintre cele mai avizate interprete ale genului, lucru observat și de cronicile care au comentat concertele. „Vocea Marthei Kessler — scrie PRAVDA — este caldă, pătrunzătoare, cu un timbru ce apare egal pe toate registrele. Înțelegerea profundă a liedului, precum și personalitatea artistei au fost pentru publicul moscovit prilejul unei întîlniri de neuitat."*

Dar profilul interpretei nu poate fi complet decît privind în ansamblu muncă depusă în cadrul vieții muzicale românești. De la primele concerte cu Filarmonica și pînă la maturizarea talentului ei, Martha Kessler a parcurs drumul unei definiri personale, al unei treptate aprofundări a muzicii abordate. Remarcăm în maniera sa de a cînta prezența unor date stilistice mereu cizelate. În primul rînd, o înțelegere personală a elementelor expresive rezultate din îmbinarea ideilor poetice ale textului cu cele relevate de muzica lucrărilor interpretate. Vocea este mînuită cu multă sobrietate, cu o clară păstrare a specificului cameral sau solistic de tip concertant, fără acele exagerări care provoacă uneori confuzie stilistică. Desigur, repertoriul de gen implică o serioasă preocupare pentru dezvoltarea glasului și unificarea expresivă și de culoare a registrelor, deoarece lucrările prezintă deseori aspecte foarte deosebite de solicitare sonoră. În acest sens, cariera Marthei Kessler a înregistrat o frumoasă evoluție, cu rezultate evidente. Dacă în primele sale apariții diferența sonoră pe registre deosebite era încă o problemă nerezolvată, treptat emisia și-a găsit unitatea, ajungînd la interesante soluții, în concordanță cu cerințele partiturii. Timp de mai bine de un deceniu, Martha Kessler a avut dificila misiune de a răspunde aproape tuturor cerințelor de repertoriu din cadrul concertelor vocale. Acesta este de fapt domeniul în care Martha Kessler poate fi considerată în prezent o personalitate bine definită, cu o contribuție importantă în lărgirea

orizontului tematic și stilistic al publicului nostru.

Creația românească ocupă un loc important în activitatea interpretativă a solistei Filarmonicii bucureștene. De la lieduri (subliniem realizarea a peste 100 de lieduri în primă audiție) pînă la cantate, oratorii sau piese vocal simfonice) (dintre primele audiții remarcînd oratoriul Zorile de aur *de Gheorghe Dumitrescu, cantatele* Comunistul, Cantata de cameră *de A. Porfetye,* Cîntec apelor țării *de Gh. Costinescu,* Cantata a III-a *de Ștefan Niculescu,* Simfonia de cameră *de A. Vieru,* Omagiu lui Palestrina *de Doru Popovici,* Cîntecul Hiroșimei *de Walter Klepper,* Oedipe *și* Chipul Păcii *de Aurel Stroe,* Lupta cu inerția *de A. Vieru și altele), Martha Kessler apare ca un interpret deosebit de animat de dorința de a face cunoscute publicului realizări ale muzicii noastre contemporane. Și în privința muzicii universale, clasice, romantice sau contemporane, activitatea ei se cuvine remarcată prin abordarea unor lucrări din repertoriul curent dar, mai ales, prin prezentarea unui mare număr de prime audiții. Rezumîndu-ne la menționarea cîtorva prime audiții, putem observa că repertoriul interpretei cuprinde o literatură deosebit de vastă, începînd cu vechile madrigale și canzone din secolul XIV și ajungînd la prime audiții contemporane. Amintim* Alegerea lui Hercule *și* Cantatele 205 și 207 *de J. S. Bach,* Oda Păcii *de Händel,* Întoarcerea lui Ulyse *de Monteverdi,* Simfonia a II-a *de Mahler,* Ioana pe rug *de Honegger,* Nunta *de Stravinski,* Pierrot Lunaire *și* Ciclul op. 6 *de Schönberg, ciclul de* Lieduri op. 12 *de Webern, ciclul de Lieduri pe versurile lui Ady Endre, de Bartok,* Marienleben *de Hindemith,* Copilul și vrăjile *de Ravel. Prezența Marthei Kessler în cadrul unor serii de concerte educative, pentru tineret și școlari, unor concerte de lieduri și vocal simfonice în principalele centre muzicale românești, întregește tabloul unei activități multiple, îndreptate spre extinderea posibilităților de interpretare. Am adăuga și participarea la realizarea cîtorva discuri Electrecord, printre care menționăm discul cu Muzică vocală din secolele XVII—XVIII,* Simfonia a IX-a *dirijată de George Georgescu,* Oedip *de Aurel Stroe,* Miorița *de Tiberiu Brediceanu și un lied de George Enescu.*

Retrospectiva carierii artistice a mezzosopranei Martha Kessler desvăluie un drum ascendent, în care fiecare concert, fiecare înregistrare sau primă audiție a însemnat posibilitatea perfecționării mijloacelor de expresie. Putem spune că interpreta de valoare pe care o ascultăm acum este în primul rînd rezultatul unei armonioase îmbinări între talent și o nobilă înțelegere a muncii artistului.

Grigore CONSTANTINESCU

Turneul cvartetului „Muzica"

Cvartetul „Muzica" înmănunchiază artiști însuflețiți de dragoste pentru muzică. Componenții formației, membri ai orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" (George Hamza — vioară I, concert maestru al Filarmonicii, Constantin Costache — vioara a II-a, Ludovic Lang — violă și Robert Sladek — violoncel), găsesc timpul necesar muncii cu migală pentru muzica de cameră, pe lîngă obligațiile lor în orchestră, reușind să ajungă în decursul a cinci ani de existență la nivelul unor interpretări apreciate în țară și peste hotare. Într-o convorbire, după înapoierea din ultimul turneu (decembrie 1968), fiecare din cei patru interpreți își sintetiza crezul său estetic. *George Hamza:* „Comunicarea cu sala nu constă într-o „informare la rece", ci rezultă din înțelegerea deplină a mesajului artistic, prin care opera de artă își află rostul său social". *Constantin Costache:* „Talentul și tehnica instrumentală sînt date exterioare, cîtă vreme nu se sudează sub flacăra vie a pasiunii. Execuția cea mai corectă nu convinge, atîta timp cît ea nu se aude ca o spovedanie artistică, confesată din nevoia sinceră de a face muzică". *Ludovic Lang:* „În arta interpretativă, sinceritatea se valorifică estetic prin autenticitatea stilistică a frazei muzicale". *Robert Sladek:* „Problemele tehnice ale finisajului rămîn un joc secund, în momentul solemn al prezenței pe podiumul de concert înțeles ca un ritual".

Presa muzicală străină, după ultimul turneu, evidențiază ținuta artistică a Cvartetului. Turneul s-a desfășurat în cele două țări cu 5 concerte în 16 zile, cu programe diferite, în cadrul activității muzicale a societății „Amici dell'Arte", din orașul Forli, a fost prezentat un program de muzică franceză; același program a fost repetat la Roma, în basilica „Santa Maria del Popolo". Apoi a avut loc un concert la Passau

(R. F. a Germaniei), în urma succesului obținut în cadrul „săptămînii europene" (iulie 1968). Programul a cuprins Cvartetul în fa minor op. 95 de Beethoven, Cvartetul nr. 2 de D. Bughici și Cvartetul în sol minor de Debussy. La 14 decembrie, la Bologna, cu prilejul aniversării semicentenarului Unirii Transilvaniei cu România, a fost inclus Cvartetul nr. 33, op. 72 în Mi bemol major de Haydn ; iar la 16 decembrie, în sala „Venezze" din Rovigo, a fost repetat programul de la Bologna.

După primul concert din orașul Forli, critica menționează : „Societatea „Amici dell'Arte" a reușit să angajeze Cvartetul „Muzica" din București și a făcut foarte bine (....). Ansamblul este compus din elemente cu o înaltă pregătire tehnică și artistică. Toți concertiștii, fără deosebire, posedă însușiri tehnice și interpretative de o rară calitate, un sunet cald și expresiv, simț al ritmului și temperament. Execuția lucrărilor din program a obținut consensul unanim publicului prezent în sală. Un public obișnuit, dar atent și competent, a aplaudat îndelung pe valoroșii interpreți, care au demonstrat cu prisosință calitățile lor, cu deosebire în Cvartetul de Ravel, unde este necesară o perfectă colaborare și o deplină înțelegere ritmică, mai cu seamă în mișcarea a doua, destul de complicată și de elaborată în dialog, în contrapunct și în efecte timbrale. În sfîrșit, concertiștii români n-au înșelat cu nimic așteptările și s-au arătat demni de reputația cucerită".

Concertul dat la 3 decembrie 1968, la Roma, a prilejuit criticului de la cotidianul „Il Tempo", profesorul Renzo Bonvicini, o cronică în care, printre altele, afirmă : „Din România ne-au sosit interpreți de seamă. Cvartetul „Muzica" este dotat cu o încîntătoare violină primă (George Hamza), o violină secundă, comprimarul său demn (Constantin Costache), o violă suplă (Ludovic Lang) și un violoncel expresiv și grăitor (Robert Sladek). În ansamblu, Cvartetul este unitar și melodia la unison se desfășoară ca un singur fir sonor, cu disciplina și emoția cea mai adecvată, pentru a transmite intenția compozitorului. Omogenitatea este perfectă în crescendo pînă la tensiunea maximă, fără a-și pierde stăpînirea de sine și, apoi, fără greș, ei coboară către cea mai delicată nuanță de piano. Sunete catifelate, un pizzicato sprinten, freamătul arcușului, schițarea sugestivă a sonorității debussyste, sînt alte caracteristici ale acestui mic mănunchi alcătuit acum mai puțin de cinci ani, din elemente de primă mînă din orchestra Filarmonicii „George Enescu" din București, care s-a impus din primul moment atenției și admirației calde a publicului din Roma. Un rafinat și prețios program ne-a fost prezentat : trei cvartete ale celor trei muzicieni francezi de la sfîrșitul veacului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea : Fauré, Ravel și Debussy".

Criticul Enzio Gorbato, de la „Il Gazzetino" arată : „...în stăpînirea unei tehnici rar întîlnite și a unei sensibilități vii, proprii muzicii de cameră, soliștii români au reușit să dea Cvartetului lui Debussy o interpretare de mare finețe, caldă, de o rafinată și poetică vibrație interioară, prin care ecourile, efuziunea și evanescența, specifice stilului lui Debussy și încredințate limbajului unitar al celor patru instrumente, păreau să provină mai degrabă din momente de inspirată improvizație decît dintr-o riguroasă execuție a textului muzical. De o transparentă claritate a execuției s-a bucurat și interpretarea Cvartetului în Mi bemol major de Haydn, armonios înveșmîntat în acea delicată grație, care este caracteristică stilului clasic. Între Haydn și Debussy, a figurat în program Cvartetul nr. 2 al compozitorului român Dumitru Bughici, o lucrare care se inspiră dintr-un modernism sănătos și comunicativ. Interpretarea a fost strălucitoare și plină de antren. Publicul, pe deplin convins, a fost generos în aplauze".

Ultimul concert în sala „Venezze" din Rovigo, în ziua de 16 decembrie 1968, este comentat de cronicarul muzical al ziarului „Il Resto di Carlino", în termenii următori : „....cu privire la concertul Cvartetului „Muzica" din București, trebuie să recunoaștem că a constituit un adevărat succes. Cvartetul, alcătuit din elemente de frunte din orchestra Filarmonicii „George Enescu" din București, a executat muzica din program cu o profundă maturitate interpretativă, cu o excelentă fuziune timbrală și dinamică, cu o extremă subtilitate și varietate de sunet, cu deplină înțelegere a stilului, calități evidențiate, mai cu seamă, în complexa și extraordinara lucrare debussystă. Despre cvartetul nr. 2 al lui D. Bughici, un tînăr compozitor român, încă necunoscut în Italia, se poate spune că este tratat printr-o elaborare structurală solidă și clară, care exploatează, în mod adecvat, unele surse ale formei camerale, sprijinindu-se pe experiențe inovatoare, dar angajate adînc în tradiție. Valoroșii soliști au fost îndelung și călduros aplaudați".

Aprecierile unanim elogioase din aceste cronici justifică încrederea în potențele interpretative ale Cvartetului „Muzica", dar, în același timp, îi obligă pe cei patru muzicieni și la alte împliniri artistice.

V. POP BĂLENI

Liana Șerbescu la Budapesta

Pianista Liana Șerbescu a evoluat în cadrul unui concert în fața publicului din capitala Republicii Populare Ungaria, susținînd apoi un recital în localitatea Kecskemét.

În legătură cu acest turneu, citățm din cronica de specialitate a ziarului „Petöfi Népe" semnată de Körber Tivadar :

„Cele mai frumoase momente ale recitalului au urmat în partea a doua, cele două părți din Suita de Enescu, amintind muzica veche franceză și mai ales Studiile Debussy, din păcate așa de rar auzite, într-o interpretare plină de vurtuozitate și cu o bogată coloristică, apoi primul dans românesc de Bartók și Mefisto Vals de Liszt. Ascultînd această piesă — *am putut să simțim că pentru Liana Serbescu muzica nu este doar o meserie sau o artă ci cea mai importantă sursă de bucurie...*

...în cursul programului nu s-a simțit oboseala și pe deasupra a mai avut și forța și dispoziția să completeze programul — și imaginea pe care ne-a făurit-o despre arta sa cu încă două bisuri (Mendelssohn, Schubert). Publicul a ascultat recunoscător și atent, pînă în ultimele minute, acest șuvoi de muzică, care a dovedit că într-o bună execuție și piesele mai grele și mai puțin cunoscute pot avea succes".

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Information
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Nouveautés éditoriales

Musicologie „Etudes de musicologie" (vol. IV) comprend la matériel du premier coloque international de musicologie qui a eu lieu dans le cadre du IV-ème Festival international „George Enescu". Ce coloque a été entièrement dédié à la personnalité du grand compositeur roumain.

Etudes signées par : Claude Rostand, Jiri Vislouzil (en français) ; Irving Lowens (en anglais) ; Erich Schenk (en allemand) ; M. S. Druskin, D. Zenghinov (en russe) ; Tudor Ciortea, Vasile Tomescu, St. Niculescu, Romeo Ghircoiaşiu, Sigismund Toduţă, Ada Brumaru, Adrian Raţiu, Gh. Firca, Wilhelm Berger, O. L. Cosma, Boris Kotlearov, Gh. Manoliu, Clemansa Firca, Cornel Ţăranu, A. Hoffman, Gh. Costinescu, Dumitru Bughici (en roumain et en français).

Musique symphonique
(janvier et février)

Mihail Andricu — *Symphonie de chambre op. 5* (partition)

Dumitru Bughici — *Dialogues dramatiques pour orchestre à cordes et flûte* sur des vers de Mariana Dumitrescu (partition)

Remus Georgescu — *Concerto pour orchestre à cordes* (partition)

Musique instrumentale et de chambre

Ciprian Porumbescu — *Ballade* pour violon et piano (III-ème édition)

Vasile Herman — *Mélopée* pour flûte solo

Florica Flondor Racovitză — *Prélude N=1* (Do mineur) pour piano *Etude N=2* pour piano

Liviu Comes — *Quatre sonatines pour enfants* (piano)

Alexandru Hrisanide — *Sonate N=2* pour flûte et piano

Carmen Petra Basacopol — *Trio pour violon, violoncelle et piano*

Marţian Negrea — *Dix chants* sur des vers de Lucian Blaga (en français, en roumain)

Musique légère

Constantin Drăghici — „Une feuille est tombée sur ton chemin", „On ne devrait pas".....

Mişu Iancu — „Plus je chante, plus je voudrais chanter"

Publications diverses

* * * „Parmi les fleurs" (collection de textes musicaux populaires)

* * * „La chanson préférée" cahier V (textes de musique légère)

Maria Boeru — Le guide du guitariste — Méthode. (gammes et accords pour guitare)

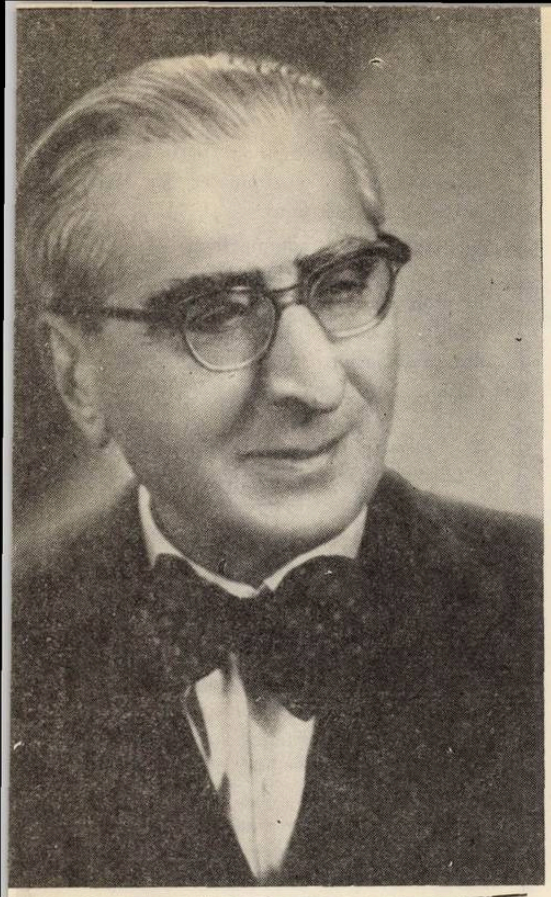
● Entre le 5 et le 9 mars 1969, dans la salle du Théâtre dramatique de Braşov a eu lieu la deuxième édition du Festival international de musique légère BRAŞOV-ROUMANIE, comportant le grand prix le „Cerf d'or".

Durant quatre jours, les concurents de 25 pays ont été en compétition pour les trophées. Le jury international du Festival, composé par des représentants des postes de télévision qui avaient envoyé des concurents : Nicolas Resimont (Belgique), Atanas Boiadjiev (Bulgarie), Frantisek Zivni (Tchecoslovaquie), Themis Christodoulou (Chypre), Cay Bruun (Danemark), Eugen Tiel (Suisse), Poppe Berg (Finlande), Manfred Nietschke (R. D. Allemande), Dr. Rudolf Diedczuhn (R. F. de l'Allemagne), Kewin Roche (Irlande), Vartkes Baronijan (Jugoslavie), Dick van Bommel (Hollande), Ianucz Rzseszewski (Pologne), Laszlo Banky (Hongrie), Boris Parsadanov (U.R.S.S.), Ioan Grigorescu et George Sbârcea (Roumanie) — a décerné les distinctions suivantes :

— *Le Grand prix, le „Cerf d'or"* — Luminiţa Dobrescu (Roumanie).

— *Le „Cerf d'argent"* — Hanya Pazeltova (Tchécoslovaquie).

— *Le „Cerf de bronze"* — Conny Vink (Hollande).



— *Mentions :* Mihaela Mihai, Anda Călugăreanu (Roumanie) ; Frida Boccara (France).

— *Prix de l'Union des Compositeurs* pour la meilleure interpétation d'une chanson roumaine — Ianos Koos (Hongrie).

— *Prix de la popularité*, offert par la Municipalité de Braşov — Jacqueline Midinette (Suisse).

— *Prix de la jeunesse*, offert pai le centre universitaire de Braşov — Dagmar Frédérique (R. D. Allemande) et Maya Rozova (U.R.S.S.).

— *Prix de la critique* — Frida Boccara (France).

★

Le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art en collaboration avec l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie a décidé d'organiser la huitième édition du Concours de création musicale „Ion Vidu" pour les chants de masse.

Le concours a pour but de stimuler l'activité de création des compositeurs en vue de l'enrichissement du répertoire des chorales urbaines du répertoire des chorales des villes et des villages avec des oeuvres musicales pour Choeurs mixtes ou pour accompagnement, sur des thémes variés inspirés de la vie actuelle de notre peuple.

PROFILS DE COMPOSITEURS

MIHAIL JORA

Doyen de l'école roumaine de compositions, Mihail Jora est né le 2 août 1891 à Roman (Moldavie).

Il a commencé ses études au Conservatoire de Jassy, où il a suivi les cours de théorie et solfège de Sofia Teodoreanu. Il a parachevé ses études à „Leipziger Konservatorium" (1912—1914) avec les professeurs Stephan Krel (armonie-contrepoint) et Marx Reger (composition), ensuite à Paris (1920) avec Florent Schmidt.

La participation de Mihail Jora à la vie musicale a été intense et soutenue, en tant que compositeur, pianiste chef d'orchestre et critique musical. En dehors de son activité dans le domaine de la composition il a été directeur musical à la Société de la Radiodiffusion (1928) et, à partir de 1929, professeur de composition au Conservatoire de Bucarest. Presque tous les compositeurs actuels ont été ses élèves.

Le compositeur Mihail Jora est aussi membre correspondent de l'Institut Max Reger *de Bonn (1948), et membre* de la Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musik-Brief-Archivs E.V.

Distinctions

Prix de composition George Enesco (1915) ; Prix national de composition (1937) ; Prix C. Hamangiu de l'Académie Roumaine (1938) ; Prix d'État (1953) ; Maître émérite de l'art de la R.S. de Roumanie (1955) ; Membre de l'Académie Roumaine (1955) ; L'ordre de l'Étoile de la R.S.R. III-ème classe (1959) ; l'Ordre du Travail (1961) ; Professeur émérite de R.S. de Roumanie (1962) ; Artiste du peuple (1964) ; Prix Herder, Vienne 1968.

Les oeuvres

Musique de ballet

Au marché *op. 10 (1928) tableau chorégraphique, sur un livret de Mihail Jora. Maison d'Éditions musicales 1958.*

Mademoiselle Măriutza, *op. 19 (1940) ballet en troix tableaux, sur un livret de Apriliana Medianu et Floria Capsali.*

La cour ancienne, *op. 24 (1948) ballet en deux tableaux sur un livret de Mihail Jora.*

Quand les raisins mûrissent, *op. 35 (1953) ballet en trois tableaux Prix d'État — 1953) Suite pour orchestre. Bucarest, Maison d'Éditions musicales 1965.*

Retour des abîmes, *op. 39 (1958), ballet en trois actes, sur un livret de Mariana Dumitrescu, Bucarest, Maison d'Éditions musicales, 1965.*

Musique symphonique et vocale-symphonique

— Suite pour l'orchestre, *en ré mineur, op. 2 (1915) (Prix honorifique George Enescu — 1915).*

— Conte indien, *op. 4 (1920) poème symphonique pour ténor et orchestre, sur des vers de Mihail Eminescu.*

— Paysages de Moldavie, *op. 5 (1924) suite pour orchestre. Bucarest, E.S.P.L.A., 1954 ; Bucarest, Maison d'Éditions musicales, 1959 (partition pour orchestre).*

Dix chants et une rumba, *op. 12 (1937). Bucarest, Maison d'Éditions musicales, 1959.*

— *Symphonie en do majeur op. 17 (1937). Bucarest. Maison d'Éditions musicales.*

Burlesque pour orchestre, *op. 27 (1949).*

Ballade pour orchestre, baryton et choeur — op. 37 (1955) sur des vers de Mariana Dumitrescu. Bucarest, Maison d'Éditions musicales, 1967.

Musique de chambre, instrumentale et vocale

Petite suite pour violon et piano. *op. 3 (1917). Bucarest, Maison d'Éditions musicales, 1950.*

Joujoux pour ma dame, *op. 7 (1925). Suite pour piano, Vienne, Universal Edition, 1926 ; Bucarest, Maison d'Éditions des compositeurs roumains (1938).*

Quatuor à cordes, *op. 9 (1927 — Paris, Ed. Salabert 1932).*

Sonate pour piano, *op. 21 (1942) Bucarest, E.S.P.L.A., 1955.*

Variations sur un thème de Schumann, *op. 22 (1943), piano solo. Bucarest, Maison d'Éditions musicales (1960).*

Portraits et farces, *op. 25 (1948) petites pièces pour piano. Bucarest, E.S.P.L.A., 1955 ; Bucarest, Maison d'Éditions musicales, 1963.*

Sonate pour alto et piano, *op. 32(1952). Bucarest, E.S.P.L.A., 1956.*

Portraits et farces, *op. 41 (1959), piano solo (II-ème cahier).*

13 Préludes, *op. 42 (1900), piano solo. Bucarest, Maison d'Éditions musicales.*

Sonatine pour le piano, *op. 44 (1961). Bucarest — Maison d'Éditions musicales.*

Portraits et farces, *op. 42 (1963), piano solo (III-ème cahier).*

Cinq lieds *sur des textes allemands, op. 1 (1914), pour voix et piano (vers de Ferdinand Avenarius, Paullig, Hugo von Hoffmannstahl, Friedrich Nietzsche, Richard Duhamel).*

Cinq chansons, *op. 11 (1930) voix et piano, sur des vers d'Octavian Goga. Bucarest — Maison d'Éditions de la Société des compositeurs roumains.*

— Seize chansons *pour voix et piano (1930—1936) — vers d'Octavian Goga (op. 11), Adrian Maniu (op. 14), George Bacovia (op. 15). Bucarest, Édition des Fondations — 1940 ; Bucarest, E.S.P.L.A., 1957.*

— Trois chansons *pour voix et piano, op. 18 (1938, 1954) — vers d'Al. O. Teodoreanu et Emanoil Ciomac.*

— Quatre chansons *pour voix et piano op. 20 (1941) — vers de Ion Pillat.*

— Trois chansons *pour voix et piano op. 23 (1944) — vers de Vasile Voiculescu.*

Six chansons *pour voix et piano op. 28 (1949) — vers de Lucian Blaga.*

— Trois chansons *pour voix et piano op. 29 (1949) — vers de George Lesnea.*

— Huit chansons *pour voix et piano op. 30. (1950) vers de Zaharia Stancu.*

— Chansons *pour voix et piano, op. 31 (1950) op. 30 (1956), ou. 30 (1956), vers de Mariana Dumitrescu. Bucarest, Maison d'Éditions musicales, 1962.*

Cinq chansons *sur des vers de Mihail Eminescu, op. 33 (1952) voix et piano. Bucarest, E.S.P.L.A., 1956 (Hora dans le jardin ; Gardez ; La vache du bon Dieu) ; disque ECE 054.*

Le jury décernera 3 prix en espèces pour la musique et les vers, ainsi que 10 mentions.

L'Union des compositeurs, la Radiotélévision, le Conseil Central de l'Union Générale des Sindicats, le Comité Central U.T.C. et l'Union des Associations des Etudiants accorderont aussi des prix spéciaux.

● *Nouvelles oeuvres présentées au bureau des sections de création à l'Union des Compositeurs*

L'activité des sections de l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie a été très intense dès le début de l'année 1969.

Les membres des nouveaux bureaux, élus après l'Assemblée générales des compositeurs et des musicologues — les jeunes compositeurs aussi bien que les consacrés — ont travaillé sans répit, à l'analyse des oeuvres présentées aux quatre sections de l'Union ; ce sont des oeuvres comportant des thématiques et modalités d'organisation du matériel sonore différentes et qui enrichissent le patrimoine de la culture roumaine, faisant preuve de la participation active des compositeurs à la vie musicale de notre patrie. Les membres de ces sous-sections — comme d'ailleurs ceux des mêmes sections antérieures à l'Assemblée générale — ont tâché de mettre en valeur la qualité en dehors de n'importe quelle tendence ou école.

Dans le présent bulletin, nous faisons mention des noms des compositeurs et des oeuvres présentées et qui ont été analysées au cours des premiers mois de l'année.

La section de musique symphonique et vocal-symphonique, de chambre, d'opéra et de ballet.

Musique symphonique

Csaba Szabó — Naenia. Georgescu Dan Corneliu — Partita pour orchestre. Moldovanu Mihai — Vitraux. Nachman Leib — Concerto pour trompète et orchestre. Popovici Doru — III-ème Symphonie „Byzantine". Stroe Aurel — Louanges II. Winkler Adalbert — Métamorphoses.

Musique vocal- symphonique

Draga George — Cantate festive sur vers de St. Aug. Doinaş. Glodeanu Liviu — Ulysse, cantate sur vers de Mihai Ungureanu.

Musique de chambre

Boldizsar Csiky — 2 Chansons sur textes populaires recueillis par Arany Ianos. Cezar Corneliu — Pièce pour clarinette et bande magnétique ; Eléments , pour clarinette solo ; Taaroa, pièce pour récitateur, 2 pianos, clarinette, bande magnétique. Ciocoi Nicolae — Ballade pour violon et piano. Kozma Matei — 2 Lieds. Moldovan Mihai — Rituel 11 (Incantation I et II). Profetje Andreas — Phantaisie pour orgue. Rațiu Adrian — Partita pour quintette d'instruments à vent. Rădulescu Horațiu (étudiant VI-ème année de composition) — Quatour à cordes. Socor Matei — Trois Salviri, pour sextuor d'instruments à vent. Wendel Eugen — Fusions, pour clarinette et bande magnétique. Zoltan Aladar — 4 Chansons populaires pour mezzo-soprano et piano.

Section de musique chorale et de masses

Alexandrescu Ioan — La terre de nos ancêtres. Bazavan Gheorghe — Pour notre patrie. Bîrcă Mihai — Choeurs. Botez D. Dumitru — L'étendard de l'Union. Bratu Theodor — Ode au Parti. Chirescu D. Ioan — Hymne au centenaire du lycée „Mihai Viteazul". Cioroiu Sergiu — Les hommes sont le printemps. Comișel Florin — Parti qui ouvre l'horizon. Derieteanu George — Notre grand parti ; Les premiers perce-neige. Dumitrescu Gheorghe — Hymne à la Patrie. Giroveanu Aurel — Patrie glorieuse. Lerescu Emil — Maintes orages ont passé ; En toute libérté nous chantons la joie ; Les immortels. Neagu Mircea — Terre roumaine des ancêtres. Pașcanu Alexandru — Le temps de la gloire. Popa Temistocle — Nous sommes roumains. Popovici Doru — Pour la Roumanie ; Le pays. Romașcanu Constantin — Patrie au ciel serein. Sarchizov Sergiu — Mon pays. Spătărelu Viorel — Mon pays. Stancu Dumitru — Chant pour la République ; La jeunesse du nouveau pays Timiș Vasile — Pays cher comme un rêve.

Section de musique légère

Bogardo Florin — Peuplier fleuri. Cristinoiu Ion — Chaise. Deda Edmond — Monosyllabe d'automne. Delmar Florentin — Auprès de toi. Demetriad Noru — L'insaisissable. Giroveanu Aurel — Des cieux bleus.

— Trois chansons *pour voix et piano, op. 36 (1954) — vers de Rainer Maria Rilke.*

Quatre chansons *pour voix et piano, op. 43 (1960) — vers de Mariana Dumitrescu.*

Cinq chansons *pour voix et piano, op. 45 (1961) — vers de Mariana Dumitrescu.*

— Sept chansons pour voix et piano, op. 49 (1963) — vers de Mariana Dumitrescu.

Musique chorale

— Choeurs *(1924—1945). Bucarest, E.S.P.L.A., 1956.*

Musicologie

Richard Wagner et l'art classique. Dans la revue „Musica" Bucarest, no. 3/1916. Nr. 4/1916.

— Paul Ciuntu (Esquisse monographique). Dans la revue „Musica", Bucarest, nr. 1/1919.

— L'Opéra roumain, dans la revue „Musica", nr. 2 (1919).

La musique roumaine. Dans la revue „Musica" No. 12/1920.

Le miracle Enesco. Dans „La musique roumaine d'aujourdhui". Le livre du Syndicat des artistes instrumentistes de Roumanie. Bucarest, 1939.

— L'Annuaire (Du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Bucarest, années 1941—1942, publié par Mihail Jora. Bucarest, l'Imprimerie de l'Université (1943).

— Notre Président (George Enesco) dans : 25 ans de musique roumaine — Bucarest, La tipographie moderne, 1945.

— Le charme enescien : „Musica", Bucarest, No. 5/1955.

— George Enesco, fondateur de l'École musicale roumaine. Dans „Études et recherches dans le domaine de l'historie de l'art" — Bucarest Nr. 3—4/1955.

— George Enescu, l'homme et sa conception au sujet de l'homme. Dans : Études et recherches dans le domaine de l'histoire de l'art. Bucarest, nr. 1—2/1957.

— Pensées sur l'art et la vie musicale du passé et d'aujourd'hui. Dans „Musica". Bucarest No. 2/1960.

George Enesco : à l'occasion, du 80ème anniversaire de sa naissance. Bucarest. U.N.E.S.C., l'Edition „Meridiane" 1961 (la préface).

Articles et études
sur Mihail Jora

Bentoiu Pascal : Mihail Jora. Dans „Musica", Bucarest, No. 7/1964.

Ciortea Tudor : Un maître du chant roumain. Dans „Muzica" Bucarest, no. 1/1957.

Constantinescu Paul : Mihail Jora. Dans „Muzica", Bucarest, No. 2/1958.

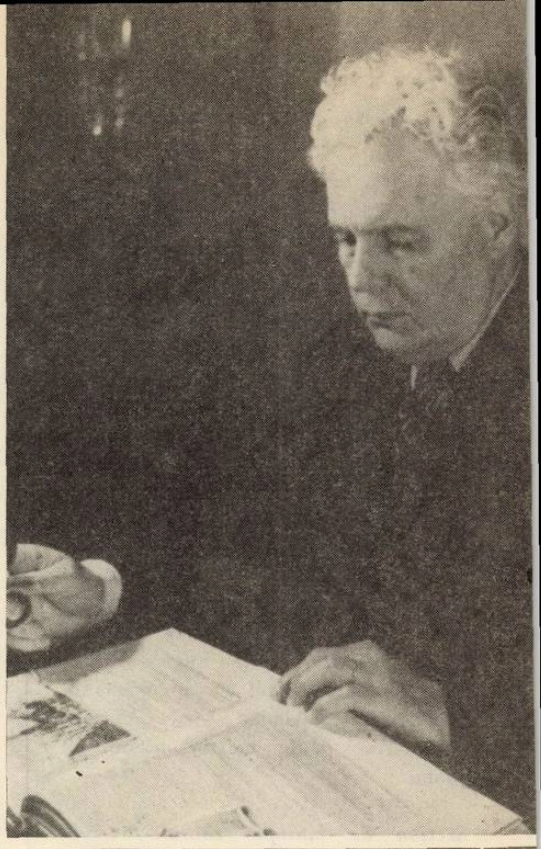
Dumitrescu Mariana et U. Cristian : Mihail Jora. Sa vie et son oeuvre. Monographie (manuscrit).

Firca Gheorghe : Une nouvelle étape dans la création de Mihail Jora : le ballet „Retour des abîmes". Dans „Muzica", Bucarest, no. 10/1963.

Niculescu Ștefan : La création de mélodies de Mihail Jora. Dans „Etudes et recherches dans le domaine de l'histoire de l'art". Bucarest No. 2/1963.

Petra-Bazacopol Carmen : Notes sur la création instrumentale de Mihail Jora. Dans „Muzica", Bucarest, no. 8/1961.

GEORGE BREAZUL



George Breazul s'est manifesté dans les domaines les plus variés de la science musicale, depuis la cueillette du chant populaire jusqu'à l'élaboration de la théorie de ses éléments structuraux, depuis l'investigation des sources archéologiques, ethnographiques, linguistiques, jusqu'à la consignation scientifique des données, depuis l'enseignement pratique du chant, jusqu'aux problèmes théoriques de pédagogie musicale. Les nombreux volumes, les chroniques — plus de 500 —, les études, les articles, les conférences, ainsi qu'une activité pédagogique de plusieurs décénies marquent la place qu'il occupe dans l'histoire de la musique et de la musicologie roumaine.

George Breazul est né le 14 septembre 1887 à Amărăţii de jos en Olténie. Il a fait des études musicales supérieures d'abord au Conservatoire de Bucarest (1908—1912) avec D. G. Kiriac, Alfonso Castaldi et Ion Nona Otescu. Après une période, pendant laquelle il occupe différentes fonctions à la „Casa şcoalelor" et comme professeur dans l'enseignement moyen et au Lycée Militaire „Mînăstirea Dealul" il part pour Berlin, afin de se perfectionner. Il y étudie la musicologie sous la direction du prof. Oskar Fleischer, l'acoustique musicale physiologique avec Karl Schäfer, l'histoire de l'opéra, avec Hermann Abert, la pratique des l'energistrement phonogrammique, avec E. M. Hornbostel, les instruments musicaux antiques et modernes, avec Kurt Sachs.

Spécialisé dans la science de la musicologie, il revient dans son pays, pour se dédier à la carrière pédagogique, depuis l'enseignement moyen, jusqu'à la chaire universitaire. Professeur de théorie et solfèges, de l'encyclopédie et de la pédagogie de la musique, de l'histoire de la musique roumaine au Conservatoire de Bucarest (1926—1961) il est l'initiateur du cours de Monographies à la section de musicologie de cet Institut.

Parmi ses oeuvres didactiques, nous mentionnons :

— Recueil de chants pour les I—IV classes secondaires, ed. Scrisul românesc — 1931—1933 (en collaboration avec Sabin Drăgoi), couronné par l'Académie roumaine.

— Recueil de chants pour enfants des I—IV classes primaires. Craiova, ed. Scrisul românesc (1932—1937) (en collaboration avec N. Saxu).

— Die Musikerziehung in Rumänien. Bucureşti, L'Institut d'arts graphiques „Luceafărul", 1936.

— Un chapitre d'éducation musicale. Bucarest. Cartea românească. 1937.

Fondateur des Archives phonogrammiques du Ministère des Arts — 1927 — et de la collection „Mélos", George Breazul a été, avec le musicologue Maximilian Costin, directeur de la revue „Musica" pendant la période 1920—1925. Il a publié des articles, des études et des chroniques dans des revues (Muzica, Contemporanul, Cuvîntul) et des quotidiens du pays. A l'étranger il a collaboré à The Musical Quarterly, Riemans Musiklexicon, Encyclopédie de la Musique Fasquelle, Sovetskaia Enciclopedia, Enciclopedia dello spettacolo (études de synthèse sur la culture musicale roumaine). Parmi les travaux de musicologie parus en volume nous mentionnons :

— Archives phonogrammiques — 1932 —

— La musique roumaine à Prague — 1936 —

— Patrium Carmen — Contributions à l'étude de la musique roumaine, 1941, Craiova, ed. Scrisul românesc, comprend sept chapitres dans lesquels sont présentés des problèmes d'histoire de la musique roumaine, de la création, de l'interpréta-

Grigoriu George — Homme ! (prix au Festival de Soci). Kardoş Ştefan — Nous avons tant de souvenirs ; C'est toi que j'ai choisie ; Toute une année s'est écoulée. Kirculescu Nicolae — Bujor le haïdouk. Popa Temistocle — D'hier, d'aujourd'hui, de toujours. Profeta Laurenţiu — D'hier jusqu'aujourd'hui. Şerban Radu — Bistrot ! Stein Richard — Automne Joyeux. Urmuzescu Paul — Le moment viendra ; Orizontalement, verticalement ; Les verbes. Winkler Adalbert — Je n'en serai pas dépité ; Chanson nostalgique ; Cela ne peut pas être vrai.

Section de critique et musicologie

Niculescu Ştefan — Hétérophonie, étude.

Mangoianu Ştefan — L'analyse musicale de la III-ème Suite — villageoise — pour orchestre, de G. Enesco.

Communications qui seront présentées par des musicologue roumains à la session scientifique du festival international de musique ancienne de l'Europe centrale et orientale, qui aura lieu à Bydgoszez dans la R. P. de Pologne, entre 4 et 10 septembra. 1969

Cosma Viorel — La culture musicale Roumaine pendant la renaissance.

Firca Gheorghe — Principes de style communs à la musique, aux arts

et à la littérature à l'époque de la Renaissance.

Ghenea Cristian — Documents concernant le mouvement musical en Roumanie à l'époque de la Renaissance.

Dans les premiers mois de l'année 1969, la Maison du disque *Electrecord* a fait graver de la musique symphonique, musique de chambre, musique légère et populaire, à savoir :

ECE 0550 *Récital d'orgue :* oeuvres de I. S. Bach et D. Buxtehude, interpretées par Horst Gehann. Les energistrements ont été effectués dans les églises evangéliques de Medias et de Codlea.

ECE 0379 *Récital comprenant des airs d'opéra italien et allemand* (en italien et en allemand) par le ténor Ludovic Spiess, soliste de l'Opéra roumain de Bucarest

ECE 0380 *Trois oeuvres symphoniques :* la suite tirée de la musique de ballet *Au marché* par Mihail Jora, *Deux esquisses symphoniques* de Theodor Rogalski et *Triptyque* symphonique de Zeno Vancea. Les energistrements ont été effectués par l'orchestre de la Cinématographie dirigé par Constantin Bugeanu et Julius Karr-Bertoli.

ECE 0381 Contient deux oeuvres de Marcel Mihalovici : *Le Quatour à cordes No. 3 op.* 52 interprété par le quatour „Cantabile" (Lucian Rogulski I-er violon ; Helmut Schneider II-ème violon ; Otto Roth alto ; Tiberiu Ungureanu violoncelle) et *Stances* pour voix et piano op. 91 sur des vers de Mariana Dumitrescu, chantées par le soprano Arta Florescu accompagnée au piano par Marta Joja.

ECD 1207 Contient deux oeuvres D'Aurel Stroe : *Musique de concert* pour piano, cuivres et percussion, executée par l'orchestre de la Cinématographie dirigé par Paul Popescu avec le concours du pianiste Constantin Ionescu-Vovu, et musique pour *Oedipe à Colonna,* avec une formation comportant des instruments à vent, percussion et choeur d'hommes, dirigée par Dumitru Pop et Aurel Stroe.

ECD 1211 Des airs d'opéra interprétés par le baryton Mihail Arnăutu.

Musique légère

45 EDC 10032 Mélodies de Noru Demetriad

45 EDC 10034 Médalion Ştefan Kardoş

tion et de l'éducation musicale, des genres, des formes et des analyses structurales concernant le folklore.

— „La musique roumaine d'aujourd'hui" — 1939 — (recueil d'études). Oeuvre rédigée par G. Breazul d'après ses plans, en collaboration avec d'autres musiciens.

— „L'enseignement musical dans les Principautés roumains". Dans l'Annuaire du Conservatoire de Bucarest 1941—1942.

— „A l'occasion du bicentenaire de Mozart", Bucarest, ed. Uniunea Compozitorilor — 1957.

— „Gavriil Musicescu", Bucarest. Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1962.

— D. S. Kiriac et Ciprian Porumbescu, en préparation aux Editions Musicales.

Editions sous la direction de G. Breazul

— Etudes de folklore musical, Oligocordies et stenohories. Modes prépentatoniques — Bucarest, Recherches folkloriques — 1947.

— Noëls (300 mélodies). Bucarest, dans le Livre du village, ed. Fundaţiilor, 1938.

Editions soignées par G. Breazul

— „Oeuvres choisies de D. G. Kiriac" — 1955 — et „Gavriil Musicescu, oeuvres choisies" — 1958.

Tout le long de son activité, George Breazul a donné de nombreuses leçons et conférences sur des thèmes très variés, depuis les problèmes de l'histoire de la musique roumaine et universelle jusqu'aux principes d'interprétation, de création, d'éducation et aux aspects de la musique populaire.

Un héritage de valeur tout à fait exceptionnelle, trésor unique dans notre pays, c'est la bibliothèque de George Breazul composée de 9.000 exemplaires. Les livres, les publications (collections de revues de prestige national et international, manuscrits, lettres (plus de 2600), fiches, partitions (5281 exemplaires), programmes de concert (plus de 2100), photographies et photocopies (plus de 1500), articles et documents authentiques, sont systématisés et inventoriés par le professeur Georgette Breazul, la veuve du musicien. Parmi les exemplaires rarissimes de cette vaste bibliothèque et les éditions princeps, nous citons le „Dodeccachordon" de Glareanus — 1537, de nombreux lexicons, des encyclopédies musicales datant depuis 150 ans et qui attirent tout particulièrement l'attention.

En ce qui concerne la vaste correspondance entretenue par George Breazul avec des personnalités marquantes de la vie musicale internationale ou roumaine, elle constitue un matériel documentaire d'importance exceptionnelle, relevant des aspects inédits de l'évolution des problèmes esthétiques le long de plusieurs décenies d'activité.

Pour ses grands mérites il a été coopté comme membre de plusieurs institutions musicologiques de grand prestige — DEUTSCHE MUSIK GESELLSCHAFT (1927), SOCIETE FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE (1928), SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE (1928), GESELLSCHAFT FUR MUSIKFORSCHUNG (1935), ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI SUL RINASGIMENTO (1942) — De même, il a été sollicité de présider le Congrès Mozart de Vienne en 1956 et a été élu membre d'honneur de la société Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musiker-Brief-Archivs Berlin (1958). En récompense de sa multiple activité, son pays lui a décérné en 1955 le Prix d'Etat I-ère classe.

45 EDC 10035 Récital de la chanteuse Mihaela Mihai

45 EDC 10036 Récital du chanteur Victor Bunea

45 EDC 10037 Comprend un choix de mélodies interprétées par le quintette „Mamaia".

EDC 10039 C'est un disque à succès, et qui réunit, sous le titre de *Refrains oubliés*, quelques mélodies dues au compositeur Petre Andreescu et interprétées par le chanteur Titi Botez, deux artistes aimés par les amateurs de musique légère. (Ce sont des repicages de vieux enregistrements.

45 EDC 10040 *Mélodies orchestrées*, interprétées par l'orchestre „Electrecord" dirigé par Alexandre Imre.

45 EDC 10041 *Mélodies* interprétées par l'acteur Stefan Bănică.

EDE 0384 *Mélodies* diverses interprétées par des orchestres et chanteurs roumains et étrangers.

Musique populaire

Des disques comprenant chacun, un récital vocal de Tita Bărbulescu (EPC 10013) Ion Dolănescu (EPC 10014) Matei Constantin (EPC 10016), Traian Straton (EPC 10016) Ion Cristoreanu (EPC 10024) Irina Loghin (SPD 1212), ou instrumental : Constantin Dobre — flûte de Pan (EPC (EPC 10023).

● *La présence de nos interprètes sur les grandes scènes d'opéra n'a cessé d'être, ces derniers temps, l'un des principaux facteurs de l'affirmation constante de l'art roumain à l'étranger.*

Nous consignons quelques unes de ces réalisations.

● *Le ténor Ion Buzea, après sa première avec Tiefland d'Eugène d'Albert au Volksoper de Vienne, a chanté le 14 février le rôle titulaire de l'opéra Fra Diavolo D'Auber. Parallèlement aux spectacles au Stadtsoper de Vienne, à l'Opéra de Zürich et à celui de Bordeaux, Ion Buzea détient le rôle de Faust dans la* Damnation de Faust *de Berlioz aux concerts de la Philharmonie viennoise.*

● *Ion Pantea, basse, a interprété avec Ileana Cotrubaș à Vienne, sous la baguette de Hans Swarowski, l'oratorio la Création, de Haydn.*

● *A Hamburg, Ileana Cotrubaș a chanté la* Missa *en Do majeur de Beethoven, dirigée par Wolfgang Sawalisch. A l'Opéra de Frankfurt, le rôle de Pamine dans la Flûte enchantée, lui a valu d'élogieuses appréciations. La jeune chanteuse continue de participer aux spectacles de cet Opéra, dans les principaux rôles de Rigoletto, le Chevalier à la rose, Pelléas et Mélisande, Fidelio.*

● *Ludovic Spiess a débuté à Los Angeles, dans le cadre d'une microstagion, avec l'opéra Turandot de Puccini. Il a détenu le même rôle à Stuttgart et Vienne, et a chanté aussi dans la Bohème et Aida.*

● *Viorica Cortez, mezzosoprano, est la première chanteuse roumaine ayant paru sur la scène du Royal Opera House — Covent Garden de Londres, dans le rôle de Carmen de Bizet. Son interprétation, élogieusement appréciée, à déterminé ce théâtre londonien à solliciter aussi la jeune chanteuse pour Don Carlos et Aida.*

● *La tournée du baryton Vasile Micu en France, a compris quelques villes de Bretagne : Rennes, Saint-Brieuc, Paimpol. Avec Ion Baciu, basse, ils ont soutenu deux concerts d'airs d'opéra et de pièces pour voix et orchestre (Les chants de l'apprenti voyageur de Gustav Mahler), accompagnés par l'Orchestre Symphonique de l'association de la Bretagne. Vasile Micu, avec Margareta Micu au piano, a présenté un récital de lieder qui a compris une série de créations appartenant à des compositeurs roumains — Gheorghe Dima, Diamandi Ghecîu, Doru Popovici, D. G. Chiriac, Tiberiu Brediceanu.*

● *Au Stadtsoper de Hamburg, Marina Krilovici, soprano, a interprété au mois de janvier, après la première de „La flûte enchantée" les principaux rôles de la Bohème, Tosca, Otello, en compagnie du baryton David Ohanesian.*

● *Revenu à Berlin pour interpréter le rôle d'Escamillo de l'opéra Carmen de Bizet, le bryton Dan Iordăchescu a paru aussi dans quelques spectacles avec Evghenii Oneghin, à l'Opéra de Dresde. Après cette tournée, il a soutenu aussi quelques concerts à Zagreb et Belgrad, présentant au public yougoslave, à côté de créations romantiques et classiques, aussi des lieders de George Enescu, Paul Constantinescu, A. Scheletti et Tiberiu Brediceanu.*

● *Pour sa tournée du mois de décembre 1968 en Italie, le quator „Muzica" avait programmé aussi la présentation d'une oeuvre roumaine de chambre appartenant au compositeur Dumitru Bughici. Cette oeuvre a figuré dans le concert de Bologne où l'Académie philaharmonique a organisé une fête pour le cinquantenaire de l'Union de la Transylvanie avec la Roumanie.*

● *La Philharmonie „George Enescu" a entrepris, entre le 6 et le 22 janvier une tournée de concerts dans la R.F. de l'Allemagne et en Hollande. Parmi les nombreuses villes visitées, nous rappelons Bonn, Hamburg, Hanovre, Mülheim, Bad Godesberg, Aachen, la Haye, Bremen. Les chefs de l'orchestre ont été Mircea Basarab et Mircea Cristescu, solistes, Ion Voicu et Valentin Gheorghiu. Du répertoire ont fait partie ausi quelques oeuvres énesciennes — Suite I pour orchestre et Rhapsodie II —, la VII-ème Symphonie de Beethoven, la Symphonie en Ré mineur de César Franck, la Symphonie IV de Ceaikovski et la Symphonie IV de Brahms. Les solistes ont interpété le Concerto pour violon de Mendelsohn Bartholdy, la Symphonie espagnole de Lalo et le Concerto I pour piano de Liszt.*

● *Entre le 26 août et le 4 septembre aura lieu le Premier Festival et Concours International de Folklore, organisé par le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art. Dans le cadre de cette manifestation complexe aura lieu aussi une Session scientifique avec le thème : „La création populaire contemporaine". Cette action a pour but de contribuer a faire connaître et a promouvoir le folklore, d'enrichir la création populaire traditionnelle et contemporaine, de stimuler les recherches dans le domaine éthnographique et celui du folklore.*

La session se déroulera à Bucarest entre le 1 et le 3 septembre avec la participation de spécialistes de prestige, roumains et étrangers. Les spécialistes désirant prendre part aux travaux sont priés d'annoncer leur participation au Comité d'organisation, jusqu'au 15 avril 1969.

Dans le cadre de la séance plénière seront débattus des problèmes concernant les tendances actuelles du développement de la création populaire, des recherches et de la conservation du trésor de la culture traditionnelle, de la manière d'intégrer les phénomènes de la culture traditionnelle dans la culture contemporaine etc.

Pour les débats, dans les quatre sections — ethnographie, folklore, art populaire, musées, sont proposés à titre d'orientation, les thèmes suivants :

actions de sauvegarde de la culture traditionnelle dans les conditions de la vie contemporaine ; l'éthnographie et la valorification de la culture populaire, source de création contemporaine ; l'intégration des métiers artistiques dans le mouvement culturel actuel d'amateurs ; la viabilité de certaines coutumes et traditions dans la vie des peuples.

Le premier festival et concurs international de folklore . „Roumanie"

Règlement

Le Festival, qui se tiendra tous les trois ans, se propose de contribuer à la connaissance et à l'encouragement du folklore, au développement de la création populaire traditionnelle et contemporaine, en tant que moyen de manifestation de la vie spirituelle des peuples, de stimuler la recherche scientifique dans le domaine folklorique, de développer les sentiments d'amitié et d'estime mutuelle entre les peuples.

La première édition du Festival aura lieu à Bucarest dans la période 26 août au 4 septembre 1969.

1. Peuvent participer au festival et au concurs :

a) Les ensembles folkloriques d'amateurs composés de formations chorégraphiques, vocales, instrumentales et de solistes comprenant jusqu'a 35 persoane (y compris les chefs).

b) Les groupes folkloriques d'amateurs, musicaux ou chorégraphiques, comprenant jusqu'à 15 personnes (y compris les chefs).

2. Chaque ensemble ou groupe folklorique présentera 5 ou 6 spectacles dans le cadre du Festival, à Bucarest ou dans d'autres villes situées à proximité, ainsi que dans les stations du littoral de la mer Noire (Mamaïa, Constanza, etc.) Le lieu et la date des spectacles donnés dans le cadre du Festival seront fixés par les organisateurs. Ceux-ci se réservent le droit de faire, à titre gratuit, des energistrements de 15 à 20 minutes sur disques, à la radio et à la télévision en faisant un choix parmi les programmes de chaque formation. La participation d'un groupe folklorique au Festival n'est pas conditionnée par sa participation au Concurs.

3. Les formations participant au Concurs présenteront un spectacle d'une durée de 30 à 50 minutes pour les ensembles et de 15 à 30 minutes pour les groupes folkloriques.

4. L'appréciation et la classification des formations participant au Concurs seront faites par un jury international composé de personnalités artistiques, compte tenu de l'authenticité de la musique, des danses, des costumes populaires, de la valeur artistique de l'interprétation, etc.

5. Les prix suivants seront décernés aux meilleurs ensembles et groupes folkloriques ayant participé au Concours :

a) Pour les ensembles folkloriques :

— Un premier prix d'un montant de 15.000 lei, la médaille d'or et le titre de lauréat.

— Un second prix d'un montant de 10.000 lei et la médaille d'argent.

— Un troisième prix d'un montant de 7.000 lei et la médaille de bronze.

b) Pour les groupes folkloriques :

— Un premier prix d'un montant de 10.000 lei, la médaille d'or et le titre de lauréat.

— Un second prix d'un montant de 6.000 lei et la médaille d'argent.

— Un troisième prix d'un montant de 4.000 lei et la médaille de bronze.

Outre ces prix, un prix spécial du public sera décerné à la formation qui aura conquis la plus large popularité auprès des spectateurs.

Au cas où les formations n'auront pas satisfait aux conditions requises par le règlement pour pouvoir être primées, le jury a la latitude de ne pas décerner certains prix ou de les rédistribuer.

Toutes les formations recevront des diplômes et des plaquettes, et les participants, l'insigne du Festival.

6) L'inscription au Festival et au Concurs se fera jusqu'au 15 avril 1969 au plus tard. Il sera également communiqué aux organisateurs, jusqu'à cette même date, les noms des formations participantes et le nombre de leurs membres.

Le répertoire de la formation ainsi que le matériel publicitaire seront envoyes aux organisateurs jusqu'au 1-er mai au plus tard.

7) Il sera organisé, dans le cadre du Festival, UNE PARADE DU COSTUME POPULAIRE, avec la participation de tous les ensembles et groupes folkloriques. La parade se déroulera en présence des spectateurs et d'un jury composé de specialistes ethnographes, roumains et étrangers.

Il sera décerné des distinctions et des prix, sous forme d'objets d'art populaire roumain, pour les plus beaux costumes populaires ainsi que pour la meilleure présentation d'ansemble des costumes populaires au cours de cette parade.

Les critériums d'appréciation des costumes seront : l'authenticité ethnographique, l'harmonie et l'expressivité stylistique.

8) Il sera organisé à Bucarest, dans le cadre du Festival, une EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART POPULAIRE, qui sera ouverte du 26 août au 1-er octobre 1969.

Il sera assuré à chaque pays participant un espace d'exposition gratuit, d'environ 40 m². L'inscription pour la participation à l'Exposition devra être demandée jusqu'au 15 avril 1969.

Chaque pays participant peut envoyer un commissaire afin d'aider à l'organisation de son stand.

L'exposition des stands appartenant aux differents pays se fera dans l'ordre alphabétique. Les participants sont priés d'envoyer, jusqu'au 1-er mai 1969, le thème de leur exposition, dans la limite des objets qu'ils envisagent d'exposer, chaque objet devant être accompagné d'une fiche comprenant : la dénomination, les dimensions et la fonction de l:objet, le nom et l'âge de l'artiste, la localité et la zone de provenance, la date de la création de l'objet en question, ainsi qu'un texte bref concernant l'art populaire du pays respectif et une vingtaine de photographies, à fins de permettre aux organisateurs de rédiger le catalogue de l'exposition.

Le transport des objets sera assuré par le pays participant.

Les pays participants peuvent vendre les objets exposés. Des distinctions seront décernées aux créations les plus remarquables sous formé d'objets d'art populaire roumain. Tous les créateurs dont les objets auront été exposés recevront des diplômes, des plaquettes et l'insigne du Festival. L'appreciation des meilleurs stands sera faite par le jury constitué pour la parade du costume populaire.

Toute la correspondance concernant le Festival sera envoyée à l'adresse suivante :

Le Comité d'Organisation du 1-er Festival et Concurs „International de Folklore" Roumanie Bucureşti, Str. Popa Soare no. 39, sector 3, Republica Socialistă România.

rédigé par

CONSTANTIN DRĂGOI

LILIANA CONSTANTINESCU

Cuprinsul

Zeno Vancea
Evoluția simfoniei românești 1
Premiile Uniunii compozitorilor 6

DIN CUVÎNTUL PARTICIPANȚILOR LA ADUNAREA GENERALĂ
Petre Brâncuși 7
Octav Nemescu 9
Zoltan Aladar 10

CREAȚII ROMÂNEȘTI
Nicolae Beloiu
Opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu 12
Iosif Sava
Șantier de creație 17

FESTIVALUL „CERBUL DE AUR"
Edgar Elian
Concurenții 19
Edmond Deda
Vedetele 20
Florian Lungu
Orchestra 22

ÎNSEMNĂRI
Ion Țetel
Iosif Prunner 24

INTERVIUL NOSTRU
Suzana Zuppermann, Jack Bratin, Traian Nanu
Ludovic Feldman 28

VIAȚA MUZICALĂ
J.-U. Pandelescu
Retrospectivă 30
Constantin Răsvan
Concert coral de muzică contemporană . . 34

DIN ȚARĂ
Claudiu Negulescu
Tîrgu-Mureș 35
Iași 35
Constantin Drăgoi
Galați 37

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR
Iuliu Simionescu, Petre Georgescu
Dreptul de autor 38

INTERPREȚI ROMÂNI
Grigore Constantinescu
Martha Kessler 39
U. Pop-Băleni
Turneul cvartetului „Muzica" 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(Bulletin d'Information de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie) rédigé par Liliana Constantinescu et Constantin Drăgoi 42

Sommaire

Zeno Vancea
L'evolution de la symphonie roumaine . . 1
Les prix de l'Union des Compositeurs . . 6

LES DISCOURS DES PARTICIPANTS À L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'UNION DES COMPOSITEURS
Petre Brâncuși 7
Octav Nemescu 9
Zoltan Aladar 10

CREATIONS ROUMAINES
Nicolae Beloiu
L'opéra radiophonique „L'immolation d'Iphigénie" de Pascal Bentoiu 12
Iosif Sava
Chantier de création 17

LE FESTIVAL „LE CERF D'OR"
Edgar Elian
Les concurents 19
Edmond Deda
Les védettes 20
Florian Lungu
L'orchestre 22

NOTES
Ion Țetel
Iosif Prunner 24

NOTRE INTERVIEW
Susana Zupperman, Jack Bratin, Traian Nanu
Ludovic Feldman 28

LA VIE MUSICALE
J.-U. Pandelescu
Rétrospective 30
Constantin Răsvan
Concert choral de musique contemporaine . 34

EN PROVINCE
Claudiu Negulescu
Tîrgu-Mureș 35
Iași 36
Constantin Drăgoi
Galați 37

L'ACTIVITE DE L'UNION DES COMPOSITEURS
Iuliu Simionescu, Petre Georgescu
Les droits d'auteur 38

INTERPRÈTES ROUMAINS
Grigore Constantinescu
Martha Kessler 39
U. Pop Băleni
La tournée du quatuor „Muzica" . . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(Bulletin d'Information de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie) rédigé par Liliana Constantinescu et Constantin Drăgoi 42

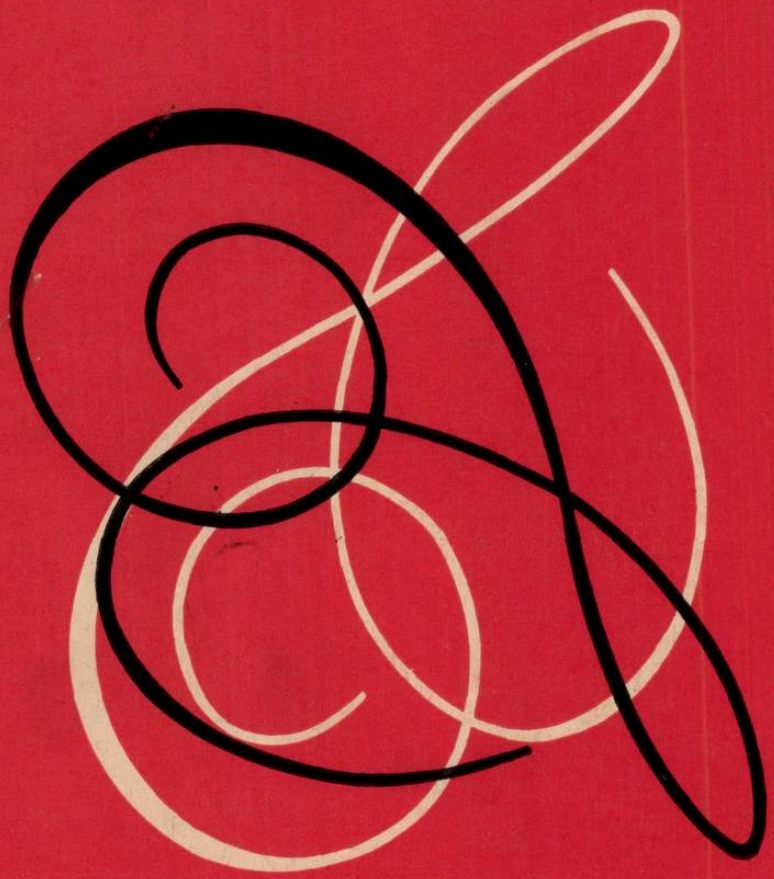
I. P. „Informația" c 3295

64.421

LEI 7

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

Bibliotec
Astra



muzica

MAI
1969

5

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"

PREMIUL III LA CONCURSUL DE CÎNTECE PATRIOTICE AL UNIUNII COMPOZITORILOR 1969

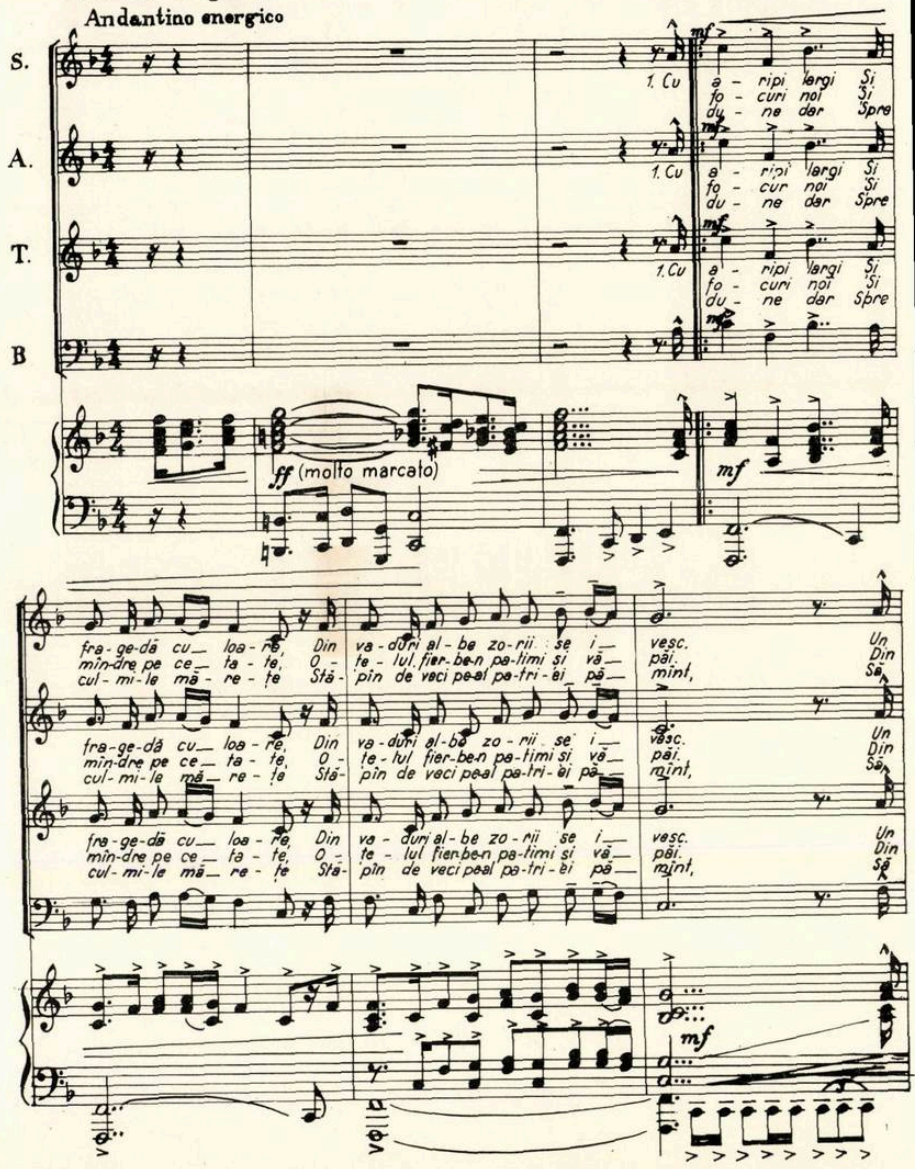
NOI TE CÎNTĂM ÎN CÎNTECE DE SLAVĂ!

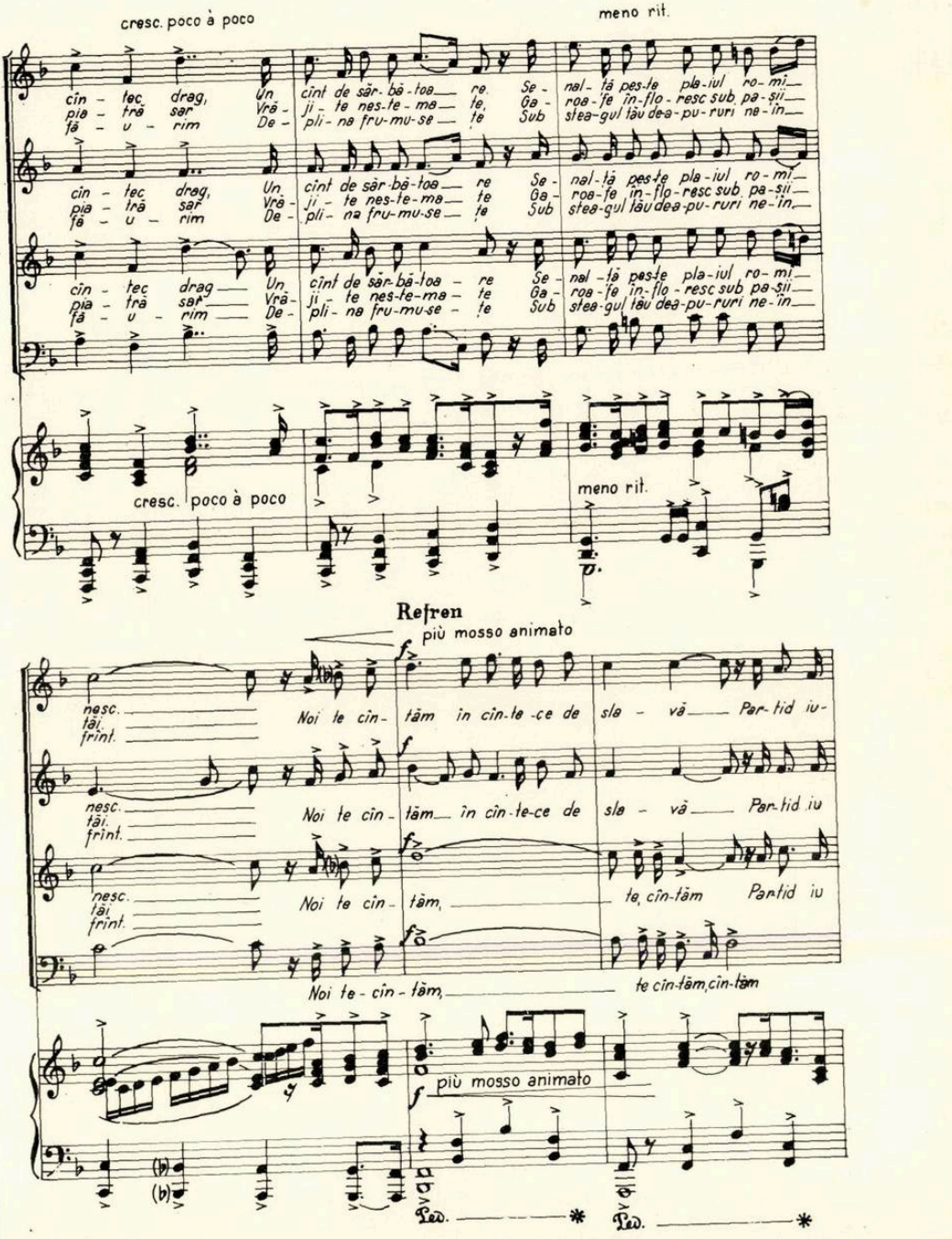
CÎNTEC DE SĂRBĂTOARE

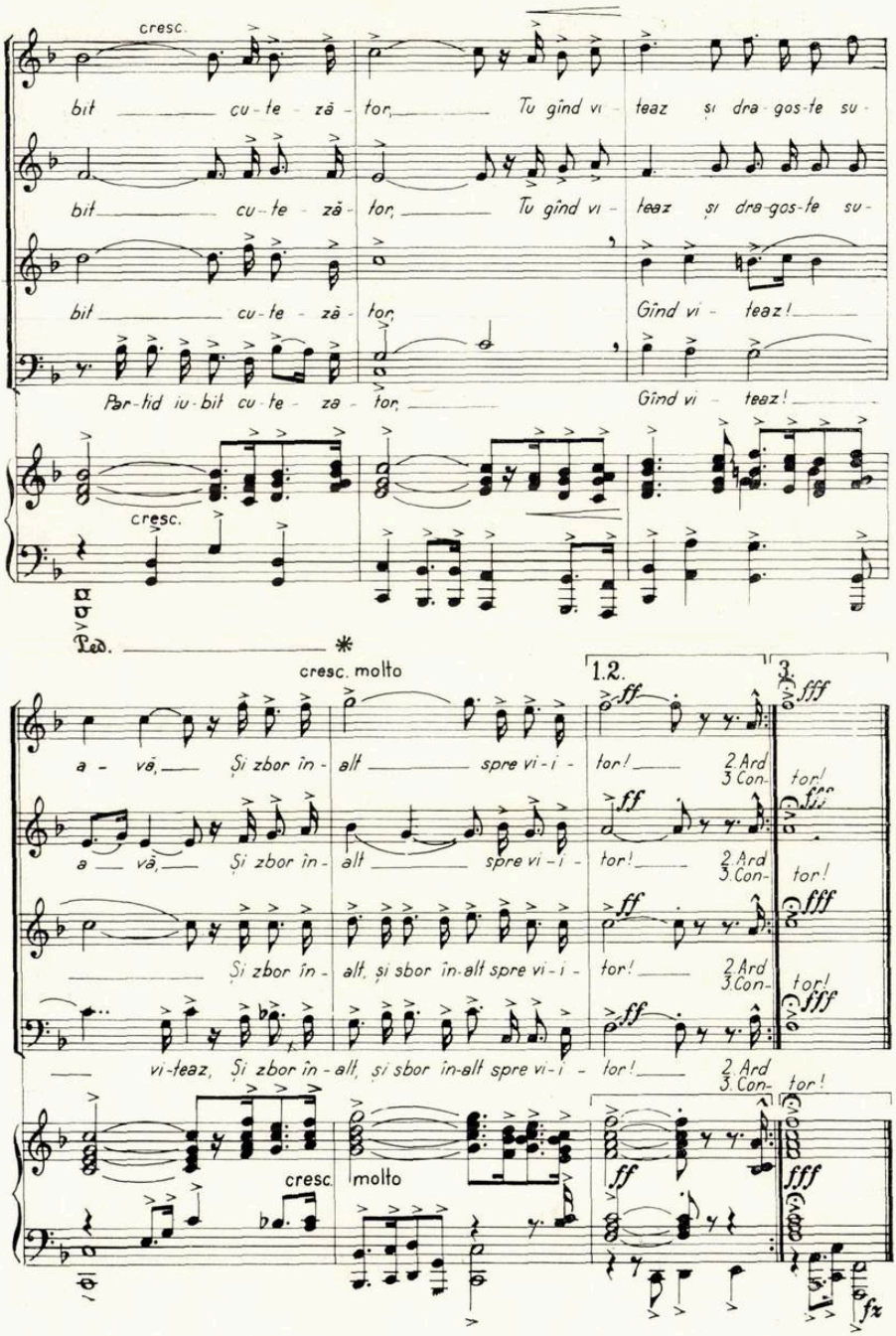
Versurile: Eugen Frunză

Muzica: Emil Lerescu

Andantino energico




cresc. poco à poco
meno rit.
cîn - tec drag, Un cînt de sâr-bă-toa re Se - nal - tă pes-te pla-iul ro - mî
pia - tră sar Vră - ji - te nes-te-ma te, Ga - roa - fe în-flo - resc sub pa-șii
fă - u - rim De - pli - na fru-mu-se te Sub stea-gul tău dea-pu-ruri ne-în
cresc. poco à poco
meno rit.
Refren
più mosso animato
nesc. tăi. frînt. Noi te cîn - tăm în cîn-te-ce de slă - vă Par-tid iu-
Noi te cîn - tăm, te cîn-tăm,cîn-tăm
più mosso animato
Ped. * Ped. *


cresc.
bit cu-te zã-tor, Tu gînd vi-teaz și dra-gos-te su-
bit cu-te zã-tor, Tu gînd vi-teaz și dra-gos-te su-
bit cu-te zã-tor, Gînd vi-teaz!
Păr-tid iu-bit cu-te za-tor, Gînd vi-teaz!
cresc.
Ped. *
cresc. molto
1.2.
3.
a-vă, Și zbor în-alt spre vi-i-tor!
2 Ard 3 Con-tor!
a-vă, Și zbor în-alt spre vi-i-tor!
2 Ard 3 Con-tor!
Și zbor în-alt, și sbor în-alt spre vi-i-tor!
2 Ard 3 Con-tor!
vi-teaz, Și zbor în-alt, și sbor în-alt spre vi-i-tor!
2 Ard 3 Con-tor!
cresc. molto

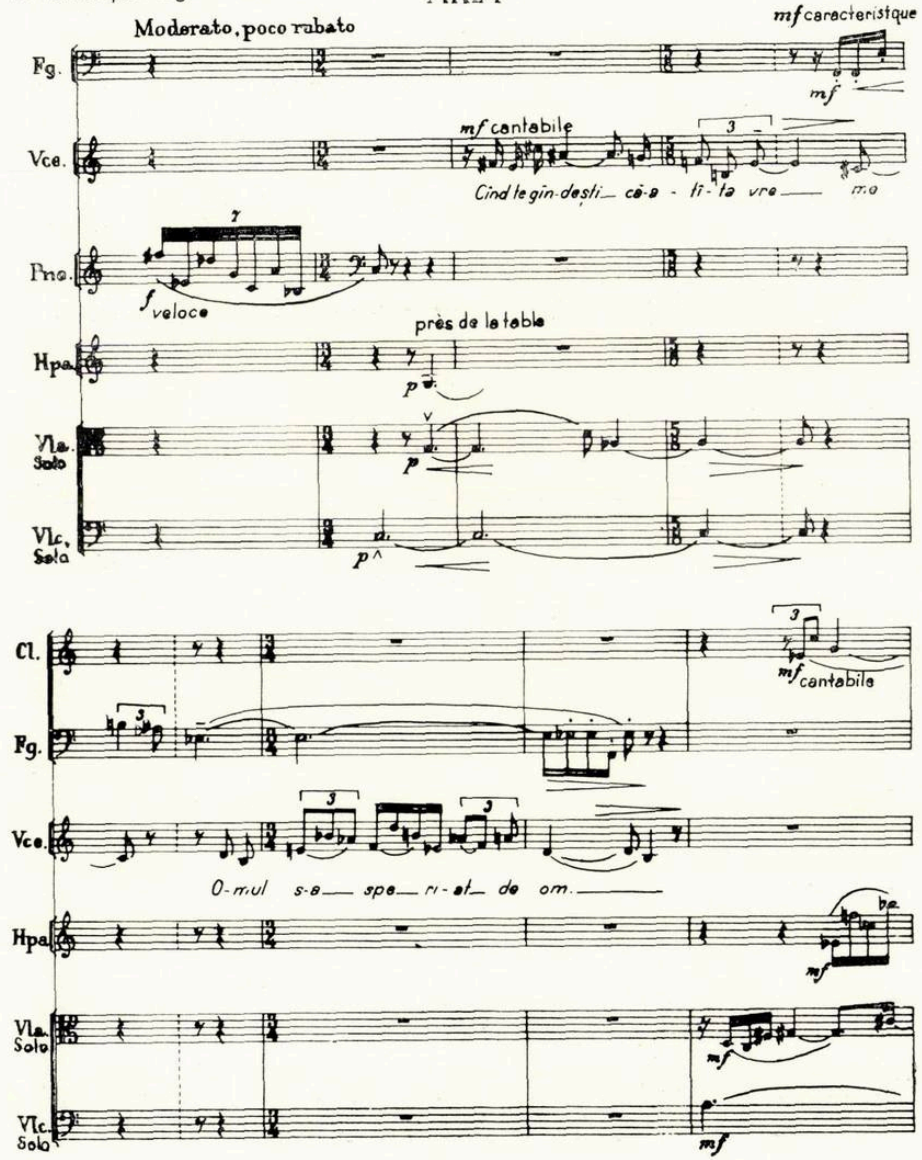
CANTATA DA CAMERA
CHIPUL PĂCII
(FRAGMENT)
(1959)

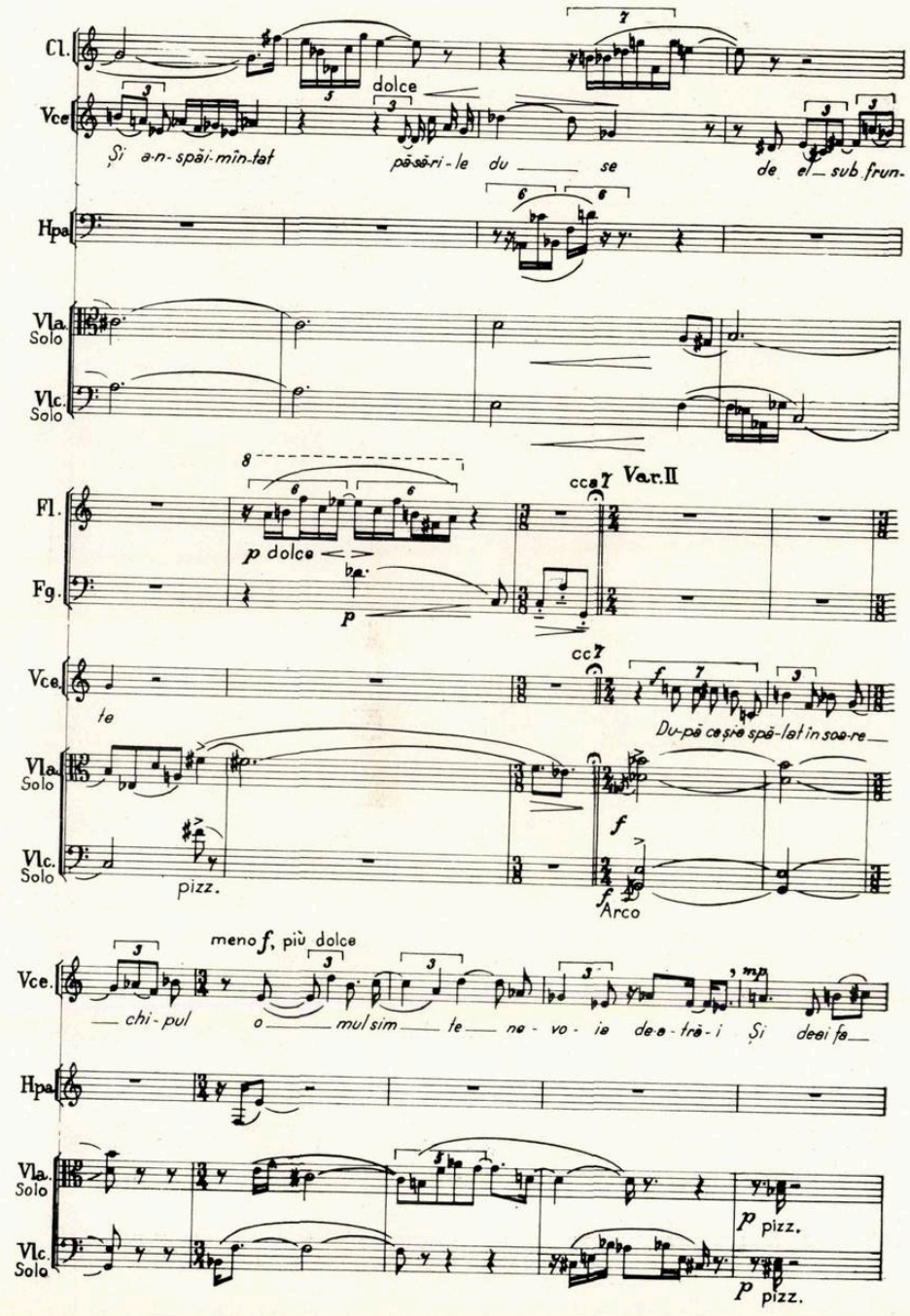
Versuri: Paul Eluard
In românește: Virgil Teodorescu

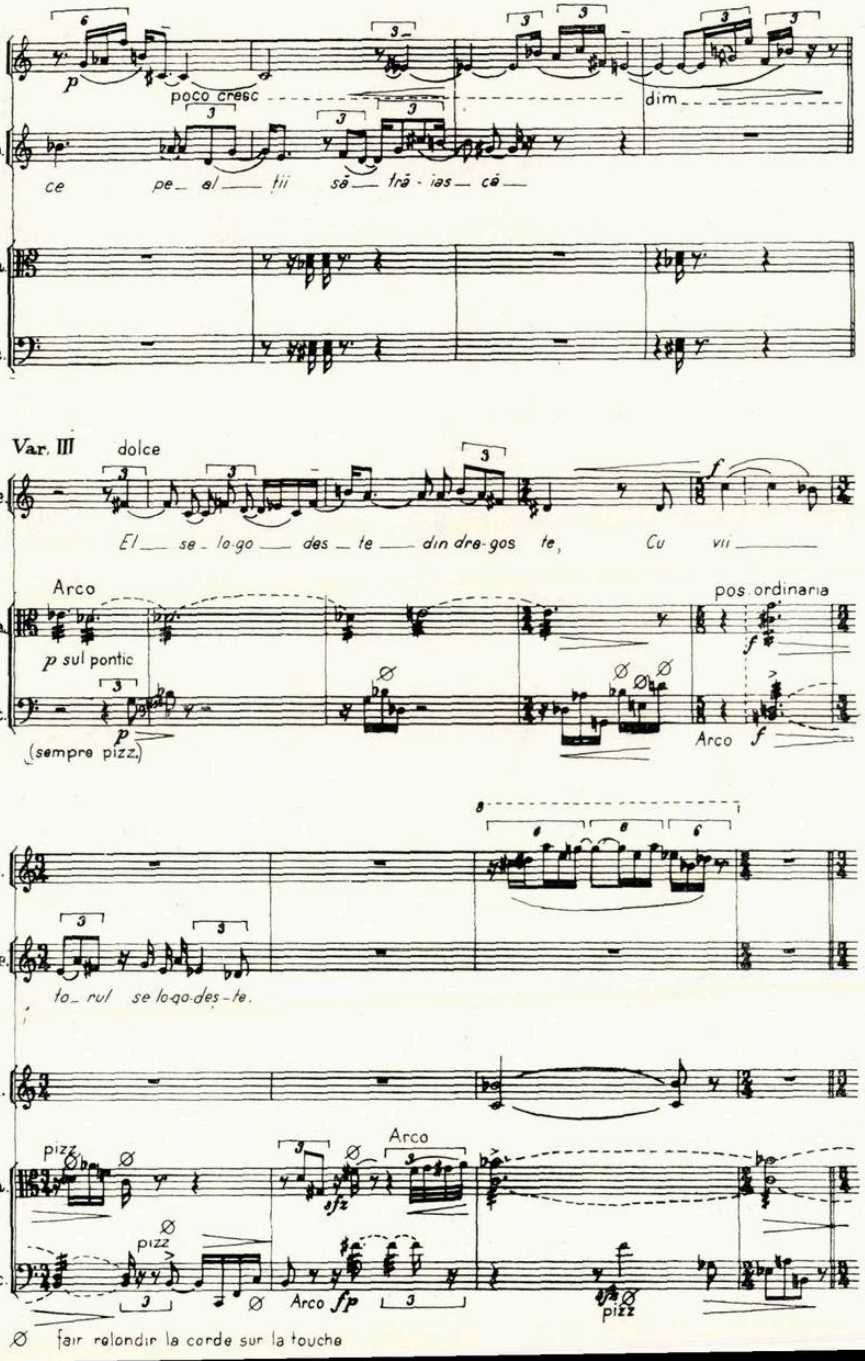
ARIA

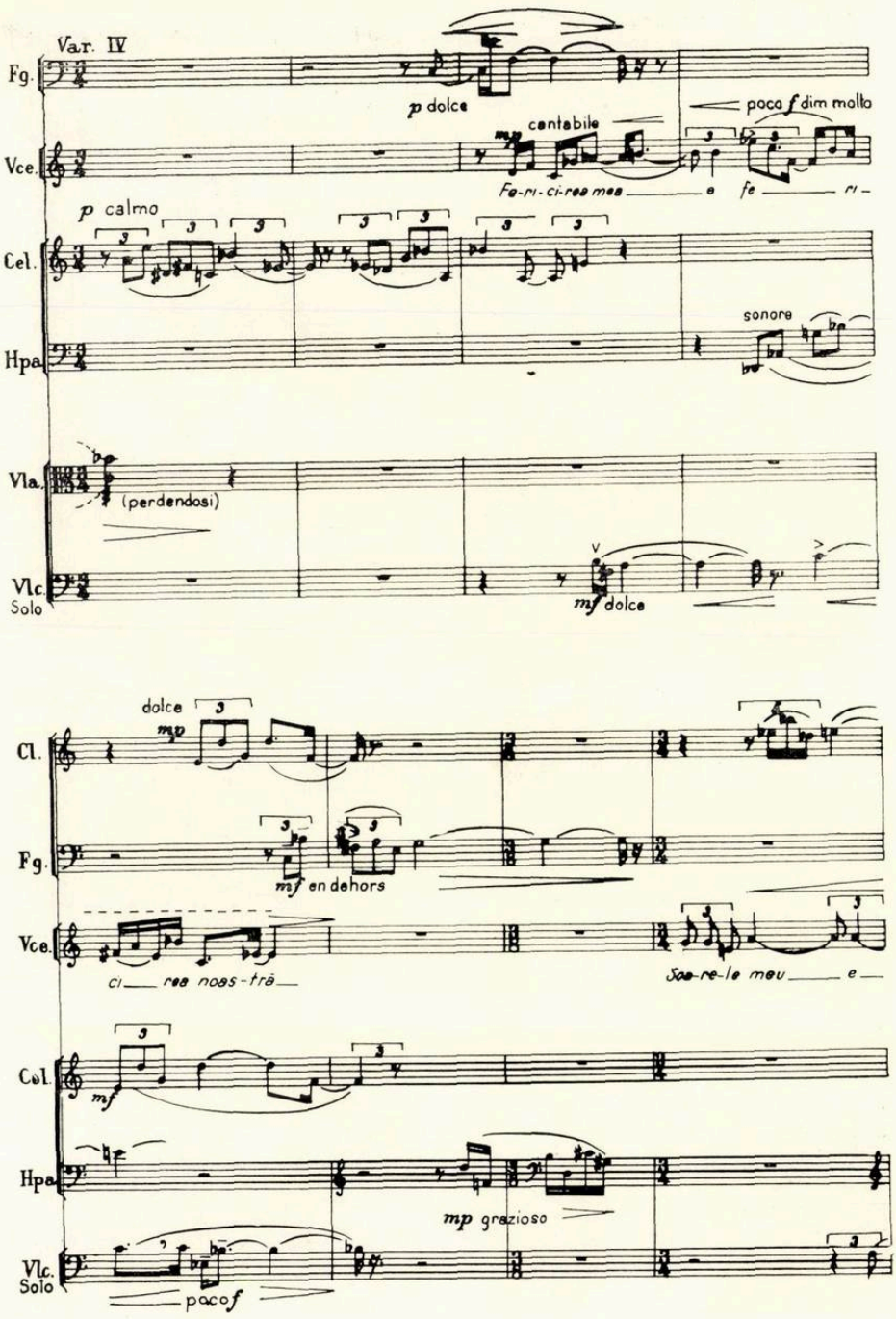
Aurel Stroe

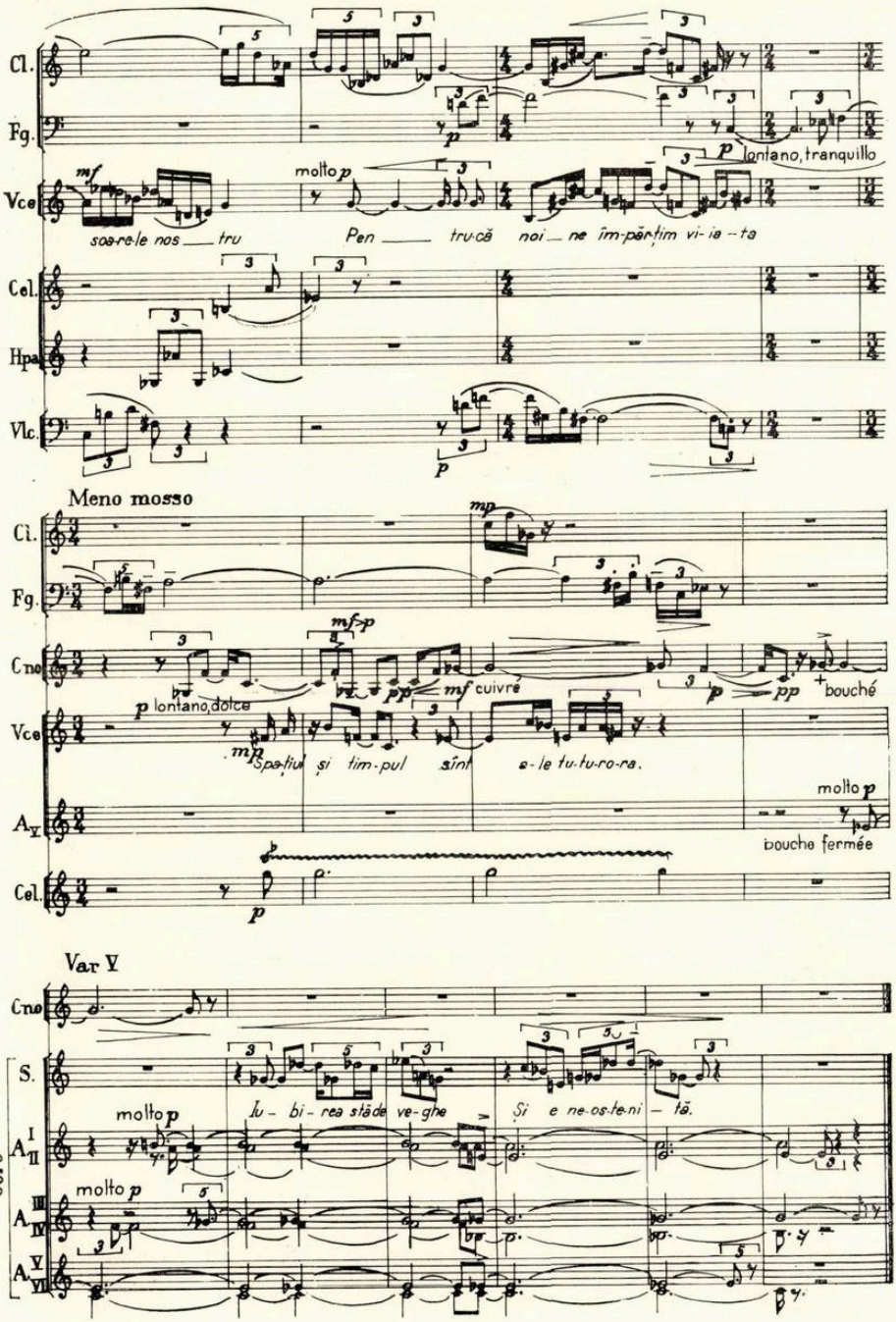
Moderato, poco rubato




Cl.
Vce
Hpa
Vla. Solo
Vlc. Solo
Fl.
Fg.
Vce.
Vla. Solo
Vlc. Solo
Vce.
Hpa
Vla. Solo
Vlc. Solo
dolce
Și a-n-spăi-mîn-tat pă-să-ri-le du se de el sub frun-
p dolce
p
cca 7
Var. II
te
cc 7
f
Du-pă ce și e spă-lat în soa-re
pizz.
f
Arco
meno f, più dolce
chi-pul o mul sim te ne-vo-ia de-a-tră-i Și de-ai fa
mp
p pizz.
p pizz.


Fl.
Vce.
Vla.
Vlc.
poco cresc
dim
ce pe_ al_ ţii să_ tră - ias_ că_
Var. III
dolce
El_ se_ lo-go_ des_ te_ din dre-gos te, Cu vii_
Arco
p sul pontic
(sempre pizz.)
pos. ordinaria
Arco
to_ rul se lo-go-des-te.
Cel.
pizz
Arco
Arco
pizz
Ø fair relondir la corde sur la touche


Var. IV
Fg.
p dolce
Vce.
cantabile
poco f dim molto
Fe-ri-ci-rea mea e fe ri-
Cel.
p calmo
Hpa.
sonore
Vla.
(perdendosi)
Vlc. Solo
mf dolce
Cl.
dolce
mp
Fg.
mf en dehors
Vce.
ci rea nos-trē
Sae-re-le meu e
Cel.
mf
Hpa.
mp grazioso
Vlc. Solo
poco f


Cl.
Fg.
Vce
mf
molto p
p lontano, tranquillo
soa-re-le nos — tru
Pen — tru-că noi — ne îm-păr-țim vi-ia-ța
Cel.
Hpa
Vlc.
p
Meno mosso
Cl.
Fg.
mp
Cno
mf>p
p lontano, dolce
pp
mf cuivré
p
pp
bouché
Vce
mp spa-țiul și tim-pul sînt e-le tu-tu-ro-ra.
A.
molto p
bouche fermée
Cel.
p
Var V
Cno
S.
molto p
Iu-bi-rea stă de ve-ghe
Și e ne-os-te-ni-tă.
Coro
A. I II
molto p
A. III IV
A. V VI

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XIX Nr. 5 MAI 1969

Din cuvîntul participanţilor la Adunarea Generală

LIVIU GLODEANU

În momentul de faţă, în care trăim evenimente politice deosebit de importante atît pe plan intern cît şi pe plan extern, este o datorie a noastră, a compozitorilor, de a contribui prin toate forţele la realizarea politicii partidului.

Atenţia pe care partidul o acordă culturii şi artei în general, ne obligă la un efort mai mare în sensul realizării unui înalt nivel profesional şi politic, poate şi mai mult pe noi, compozitorii din tînăra generaţie. Consider că astfel ne exprimăm ataşamentul faţă de politica partidului.

Găsirea celor mai potrivite mijloace pentru transpunerea specifică a indicaţiilor partidului, a politicii de stimulare a creaţiei, a muncii de culturalizare, este o problemă care revine oamenilor de specialitate, tinerilor şi vîrstnicilor, muzicienilor cu cele mai diferite orientări stilistice, dar convinşi de necesitatea înscrierii în efortul general al României Socialiste.

Atîta vreme cît Statul nostru face investiţii aşa de mari în domeniul vieţii muzicale, al difuzării, unele aspecte nemulţumitoare de azi nu ar mai trebui să fie „perpetuate". Chiar şi fără a se face investiţii băneşti suplimentare, cu fondurile existente, şi o repartizare gîndită judicios, s-ar putea face mult mai mult. Este nevoie mai degrabă de iniţiative şi de idei în gospodărirea fondurilor şi în conducerea instituţiilor. Atunci cînd acestea au existat, s-a putut găsi modalitatea de a se face într-adevăr servicii foarte mari difuzării creaţiei româneşti. Să ne gîndim la campania de înregistrări masive dusă de Radio, la înfiinţarea „Tribunei tinerilor compozitori", la modul de lucru al Filarmonicii din Cluj — un focar important de difuzare a muzicii româneşti —, la diferite ansambluri de mare calitate ce includ permanent în repertoriul lor noi lucrări autohtone, stimulînd chiar crearea unui repertoriu special : Corul „Madrigal", Corul şi Orchestra Şcolii de Muzică din Cluj, Ansamblul „Musica Nova".

Ceea ce doresc să subliniez este importanţa existenţei oamenilor de o înaltă profesionalitate în toate instituţiile, în toate comitetele şi comisiile care au un rol în acest sens. Se adoptă, din păcate, o atitudine pasivă, în ceea ce priveşte munca administrativă, creatorii socotind că de datoria lor este doar scrierea muzicii. Şi astfel se detaşează, de oamenii cu adevărat interesaţi de îmbunătăţirea stării de lucruri, o pătură funcţionărească, o administraţie care deseori deformează destinele artei după o optică îngustă. A fost subliniat chiar în Raportul acestei Adunări Generale necesitatea unor cadre de specialitate muzicală în Ministerul Învăţămîntului. Eu aş mai adăuga că puţine sînt instituţiile şi organismele unde nu se simte nevoia unei trieri a cadrelor după criterii profesionale. Începînd cu şcolile de muzică, unde contemporaneizarea repertoriului de învăţămînt, despre a cărui utilitate s-a mai pomenit aici, este imposibil de realizat din cauza nivelului de pregătire şi informaţie încă redus al dascălilor, şi pînă la Conservatoare, unde există profesori universitari care au un orizont estetic şi un nivel de pregătire profesională necorespunzător, şi toţi rămînem pasivi.

În această ordine de idei vreau să vă spun că de curînd am fost prezent la o adunare de

alegeri a unui organism destul de important pentru viața muzicală, unde oamenii cei mai competenți s-au eschivat în lanț de la preluarea unor funcții de răspundere, pretextînd ocupațiile lor profesionale care-i reține. Și atunci nu trebuie să ne mirăm că lucrurile nu merg prea bine. Compozitorul de azi nu trebuie să fie omul al cărui orizont să se reducă la hîrtia cu portative de la masa de lucru, ci să fie angrenat în tot ce este de interes general muzical, în grija față de educația copiilor, în grija pentru formarea unui public în sala de concert, de la formele cele mai eficiente de îndrumare a muzicii amatorilor și pînă la formele de îndrumare a creației de către comitetul și secretariatul Uniunii compozitorilor.

Dacă într-o adunare ca aceasta avem posibilitatea de a hotărî pentru patru ani de aci înainte orientarea Uniunii noastre, este cazul ca pe cei mai activi, compozitori de cea mai ridicată profesionalitate, ei înșiși prinși în problemele de creație, oameni care au dovedit prin activitatea lor și prin ideile pe care le vehiculează atenția pentru fenomenele muzicale complexe care au loc la noi în țară, numai pe aceștia să-i alegem în comitetul de conducere.

Dacă este necesară reprezentarea tuturor vîrstelor, tuturor tendințelor estetice, tuturor manierelor de scriitură, reprezentarea celor lipsiți în primul rînd de meșteșug, pentru a nu mai vorbi de conștiință profesională și de idealuri estetice, nu este necesară.

Pentru aceasta doresc să fac un apel împotriva inerției statice, a pasivității.

VIOREL COSMA

Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor a polarizat în jurul ei un asemenea interes din partea opiniei publice încît noi trebuie să fim nu numai mîndri de încrederea ce ni se acordă de către forurile oficiale, de către marele public ce ne urmărește, ci trebuie să fim conștienți de răspunderea evenimentului pe care îl trăim, privirea fiindu-ne larg deschisă spre viitorul muzicii românești.

Avem nu numai obligația morală de a ne menține cît mai sus în ierarhia artistică universală, ci mai ales datoria de a fi recunoscuți prin particularitățile noastre stilistice, prin trăsăturile spirituale caracteristice. Iată de ce socotesc că merită a fi discutate o serie de aspecte de conținut și de formă ale creației și vieții muzicale contemporane.

Cred că difuzarea internă și externă a creației românești trebuie să-și contureze mai clar mijloacele de lucru, mecanismul de comunicare a compozitorului și muzicologului cu publicul din țară și de peste hotare. Socotesc că muzica contemporană — adesea foarte „acidă" ca limbaj muzical — trebuie introdusă pe circuitul difuzării prin metode cît mai adecvate, proprii, specifice genului. Nu sălile mari sînt proprii unor concerte de muzică contemporană ce sondează în principal subtilitățile timbrale ce se pierd în imensitatea spațiilor largi de la Ateneu, Studio-ul Radioteleviziunii sau Sălii Palatului. Peste hotare există săli și studiouri speciale pentru astfel de manifestări. De asemenea, această muzică se cere amănunțit explicată de muzicologi și compozitori înainte de audiția publică. Orice element nou, surprinde și violentează masa dacă nu i se atrage atenția și nu se încearcă captarea atenției față de elementul inedit, șocat.

De asemenea cred că un oficiu de propagandă muzicală, fie de Stat, fie pe lîngă Uniunea Compozitorilor este absolut necesar. El ar putea să ne facă un dublu serviciu: să ne informeze exact și prompt asupra tuturor festivalurilor, simpozioanelor, conferințelor de muzicologie de peste hotare (în vederea participării noastre cît mai active la asemenea manifestări profesionale și totodată de propagandă internațională) și apoi să difuzeze permanent, pe diferite canale și cu diverse mijloace, creația românească contemporană. Trebuie să înceteze activitatea individuală a muzicienilor noștri de a se preocupa de aspectele difuzării, nu atît pentru faptul suspiciunilor, cît mai degrabă din pricina imposibilității de acoperire eficientă a unui spațiu geografic larg ce depășește capacitatea de cuprindere a unei singure persoane.

Insist asupra unor aspecte aparent administrative, minore, dar de fapt hotărîtoare în afirmarea noastră internațională. Ce folos că realizările creației noastre contemporane au atins un nivel mondial, că dispunem de admirabila moștenire artistică a lui Enescu și de impresionanta contribuție științifică a lui Brăiloiu, dacă nu am știut să convingem lumea artistică de pretutindeni asupra acestor valori.

Tot printre problemele de organizare a vieții muzicale se înscriu și o multitudine de necesități stringente ale muzicologiei: înființarea secției de muzicologie la Conservatoare, apariția mult promisului periodic săptămînal de artă, Spectator, *participarea cu regularitate la manifestările internaționale. Cred că a sosit vremea să adunăm documentele muzicale românești din arhivele străine (Enescu, Golestan, Mandicevschi, N. Filimon, C. Porumbescu, T. Flondor, Teodorini, Darclée, Dimitrescu, Popovici — Bayreuth*

etc.) şi să le publicăm în patrie pentru a putea întocmi mult aşteptata Istorie a muzicii româneşti.

Cred că Editura muzicală ar trebui să-şi restructureze stilul de muncă cu autorii şi mai ales atitudinea faţă de tipăriturile originale. Colecţii de mare eficienţă educativă (Mari interpreţi, Compozitori români contemporani, Interpreţi români contemporani) completate cu serii ştiinţifice (Opere alese din critica muzicală, Corespondenţa compozitorilor români, Memorii-Autobiografii) ar spori diversitatea tematică şi ar lărgi orizontul cultural al noii generaţii de melomani. Pentru realizarea unor beneficii materiale menite a acoperi deficitele unor lucrări ştiinţifice pierzătoare, considerăm că pot fi editate anual portrete de muzicieni, ilustrate cu instituţii muzicale, almanahuri şi calendare muzicale.

Aceste aspecte de formă merită să fie dublate de o continuă exigenţă faţă de conţinut. Referindu-ne în special la muzicologie, cred că a sosit momentul depăşirii fazei de pionierat documentar cu privire la muzica noastră şi se pot pretinde lucrări de sinteză. Cel puţin asupra etapelor 1918 — 1944 şi 1944 — 1968 dispunem nu numai de suficiente izvoare sonore şi documentare, ci şi de un bogat material faptic viu ce ne poate permite generalizări. Ar trebui să dispară tonul egalizator al valorilor ce rămîne din păcate predominant în scrisul nostru actual. Se impune severitate şi probitate ştiinţifică în opera de analiză muzicală.

Cred că asupra perioadelor vechi (sec. XIV — XVIII) trebuie întocmit un plan de perspectivă de cercetări, transcrieri de documente, publicări de bibliografii, mărturii şi izvoare (texte şi muzică). De asemenea, rămîn încă descoperite subiecte privitoare la sec. XIX ca: momentul fondării şcolii muzicale naţionale româneşti, fondarea Operei Române din Bucureşti, fondarea şcolii interpretative româneşti de canto, valori şi particularităţi naţionale ale criticii muzicale româneşti.

Merită ca viitorul birou al secţiei de critică şi muzicologie să întocmească un plan de manifestări muzicologice internaţionale, independente de simpozionul George Enescu. Fără prea mare amploare, cu un mănunchi de participanţi, specialişti şi invitaţi oficiali din străinătate, se pot organiza periodic conferinţe, mese rotunde, simpozioane de mare eficienţă ştiinţifică. Ele ar contribui atît la popularizarea valorilor autohtone cît şi mai ales, la stimularea şi creşterea tinerilor muzicologi români. Schimbul viu de experienţă se cere coordonat mai sever în viitor. De altfel o grijă permanentă pentru ridicarea de noi forţe ştiinţifice (cu deosebire în centrele din ţară) se impune neîncetat.

Sîntem convinşi că Adunarea generală va însemna un pas important de analiză a drumului parcurs, dar mai presus de orice un stimulent de cumulare colectivă a tuturor energiilor creatoare pentru triumful muzicii româneşti contemporane.

GEORGE PASCU

Să-mi fie permis ca astăzi, la Adunarea generală, în faţa tuturor compozitorilor şi muzicologilor din ţara noastră să-mi exprim bucuria şi admiraţia faţă de bilanţul realizărilor pe tărîmul creaţiei şi al muzicologiei, de la ultima conferinţă pe ţară şi pînă azi.

Noi, cei din Filiala Iaşi, încercăm ca şi toţi colegii din ţară, un sentiment de mîndrie pentru succesele obţinute de creaţia muzicală românească.

Aceasta nu ne împiedică a cîntări cu grijă roadele eforturilor şi a cerceta ce anume mai trebuie **împlinit.**

Ne dăm seama că în ceea ce priveşte modalităţile de creaţie, stilul sau limbajul, nimeni nu poate şi nici nu trebuie să dea reţete sau să stabilească norme.

Cu cît este mai sincer inspirat creatorul, cu cît este mai cinstit cu el însuşi, cu atîta mijloacele de comunicare, fie ele cît de noi, devin repede accesibile. Deşi în creaţia noastră s-au obţinut însemnate succese, rezonanţa în public a creaţiei simfonice îndeosebi este foarte slabă.

Absenţa publicului la concertele de muzică românească şi rezervele arătate faţă de piesele româneşti din programele de concert se datorează nu numai programării unor lucrări mai puţin izbutite, ci şi faptului că în acţiunea de difuzare nu se ţine seama de pregătirea ascultătorilor.

Cei ce se ocupă cu aşa-numitele concerte-lecţii, adresate în special tineretului, sau cu lecţiile la Universităţile populare, ştiu ce greu este să răspundă atunci cînd li se cer teme din sfera culturii româneşti ce necesită creaţii româneşti valoroase şi accesibile.

Trecutul eroic, frumuseţile patriei, teme din literatura românească, teme din vechile legende, — toate acestea sînt solicitate de diferite acţiuni de educaţie artistică. La aceste solicitări nu putem răspunde cum trebuie, fiindcă o creaţie muzicală cu astfel de teme lipseşte.

Se închide astfel, un drum spre cultura muzicală, se zăgăzuieşte o posibilitate de familiarizare cu muzica creatorilor noştri.

În ceea ce privește suitele de dansuri, suitele pitorești, rapsodiile, concertele (acestea în diferite grade de accesibilitate), muzica de balet — din tot ce s-a scris pînă în prezent în aceste genuri se pot găsi numeroase lucrări care servesc acțiunii de formare a viitorului ascultător, elevul, studentul sau oricare tînăr de azi. Ne lipsesc poemele simfonice, eventual suite și simfonii programatice, axate pe tematica enunțată mai sus.

La acțiunea de educare a auditoriului contribuie mult Editura muzicală, ale cărei publicații se bucură mai totdeauna de mare succes de librărie. Sunt unele volume de inițiere și de elementară cultură muzicală care se cer reeditate anual. La fel, monografiile marilor compozitori.

Pasiunea pentru muzică a tinerilor trebuie întreținută; nu e suficient să apară o carte utilă, care se epuizează repede, urmînd ca timp de trei-patru ani să nu fie reeditată sau să nu apară ceva similar.

Succesele obținute de editura muzicală nu ne scutesc pe noi muzicologii de eforturi suplimentare. Dacă compozitorii se plîng uneori că nu li se tipăresc lucrările, de noi muzicologii se poate plînge Editura Muzicală, fiindcă nu răspundem prompt solicitărilor.

E nevoie să ne multiplicăm eforturile pentru a răspunde cerințelor muzicologiei noastre.

E nevoie încă de noi titluri pentru educația muzicală. Lipsesc lucrările ample și exhaustive privind istoria muzicii românești.

Mari figuri ale muzicii noastre își așteaptă monografiile.

Un volum de studii din domeniul esteticii muzicale este tot mai mult dorit.

Toate acestea solicită o mai bună organizare a resortului muzicologic, dar fără concursul dat cu simțul răspunderii de către muzicologii înșiși nu se poate face nimic.

Poate mulți dintre noi suntem vinovați și de ineficiența revistei „Muzica". E o revistă necitită. Abundă în ea anchete, discuții la modul general și cronici tardive. Specialistul caută articolele substanțiale. Le-a avut cîndva (amintesc pe cele semnate de Zeno Vancea, Wilhelm Berger, Alfred Mendelsohn, Pavel Apostol). Specialistul și tînărul student muzician caută informări din problemele muzicii contemporane. Amatorul cere articole de informare.

Toate acestea sunt extrem de rare în „Muzica". Cronicile consemnează și mai rar apreciază manifestări despre care publicul a și uitat. Iată de ce socotim necesară scindarea revistei Muzica în două publicații: una trimestrială (sau lunară) de genul — studiilor de muzicologie, alta lunară (săptămînală) de largă difuzare și la zi cu evenimentele.

Personal, considerînd că n-am răspuns cum se cuvine solicitărilor, îmi propun să fac eforturile necesare pentru a răspunde cerințelor contribuind atunci cînd mi se va cere la activitatea editorială, la îmbunătățirea revistei Muzica și la o necesară organizare a activității muzicologice menită să dea țării și lumii întregi opuri de prestigiu pentru cunoașterea muzicii românești.

Ca membru al unei Filiale adesea criticată pentru inactivitate, țin să afirm că, așa cum s-a relatat în raportul trimis Comitetului Uniunii, membrii filialei au fiecare separat o destul de rodnică activitate.

Filiala nu are vreo influență în desfășurarea acestei activități, mărginindu-se la „avize" date lucrărilor trimise la comisiile de creație de la București.

Legătura cu instituțiile din provincie (filarmonici, case de creație, reviste etc.) se ține de către fiecare membru în parte. Instituțiile centrale (editură, revista Muzica, Serv. programărilor din CSCA) nu iau legături cu filiala.

Biroul filialei nu are nici o competență în privința difuzării, achiziționării, tipăririi etc. Nu are nici dreptul de a fixa programele unor audiții publice pe care le organizează.

Ca orice organ fără funcție, se atrofiază.

Credem că vor trebui reconsiderate organizarea și funcțiile filialei pentru a-i justifica existența.

Avînd o funcție reală, filiala va putea strînge din nou în jurul ei forțele creatoare ale Iașului. Unii tineri stau încă de-o parte. Cei mai vîrstnici îi vom putea convinge să lucreze împreună cu noi pentru a face din filială un centru puternic de activitate componistică și muzicologică. Vom răspunde astfel cu cinste la ceea ce partidul și poporul așteaptă de la noi.

MIȘU IANCU

Luînd cuvîntul, doresc să mă opresc o clipă asupra acelei părți din atît de amplul și documentatul raport ce ne-a fost înfățișat, care se referă la problemele de difuzare și propagare a muzicii românești în țară și peste hotare.

Firește, activitatea de editare, de multiplicare și chiar de copiere a atît de bogatei noastre creații se situează pe primul plan al atenției, fiind punctul de pornire al oricărei acțiuni propagandistice. Ori cît de puțin sensibil ai fi la graiul

cifrelor, dacă nu eşti complet străin de implicaţiile şi complicaţiile procesului de tipărire, nu se poate să nu recunoşti că 3100 coli editoriale, 325 de titluri diverse, la care se adaugă tipărirea completă a operelor lui Enescu, a altor lucrări, ca de exemplu cartea de Paleografie muzicală bizantină semnată de I.D.Petrescu şi tipărirea valoroaselor pagini din trecut scrise de muzicieni ca Jora, Brăiloiu, Breazul constituie realităţi impresionante.

Nu cred că este necesar să arăt că, oricît de largă ar fi activitatea editorială, ea nu poate merge chiar în ritmul în care se crează, cuprinzînd totul la zi.

În schimb, socot că este potrivit şi util, tocmai pentru că s-au făcut atîtea lucruri bune şi au fost pe drept relevate, să arăt că după părerea mea, şi probabil şi a altor colegi, nu au fost epuizate toate posibilităţile, nu s-au exploatat pînă la ultima picătură toate disponibilităţile de care sîntem datori să facem uz în acest domeniu. Dacă în ceea ce priveşte muzica uşoară este contraindicat să se tipărească deodată în tiraje mari, este în schimb imperios necesar ca acest gen de muzică să se imprime foarte rapid — mult mai rapid decît s-a făcut pînă acum — şi în orice caz, simultan cu lansarea respectivelor piese la radio, pe scenele teatrelor sau pe discuri.

Editura este, după părerea mea, datoare să vină în întîmpinarea organelor de difuzare şi să iniţieze acţiuni pentru stimularea şi înlesnirea difuzării. Sprijinită de Uniunea compozitorilor, acum, cînd după informaţiile mele se studiază la „Baza desfacere carte" problema tipăririi pe riscul editorului, mergîndu-se spre abandonarea cumpărării integrale anticipate a producţiei de carte, Editura, zic, trebuie să studieze posibilitatea folosirii unor difuzori angajaţi sau procentuali. Mi s-a relatat că recent, cu prilejul unor deplasări făcute în ţară de către redactori ai Editurii noastre, cu toată popularizarea făcută pînă în prezent, cu toate cataloagele tipărite, cu toate reclamele folosite, s-au găsit oameni care deşi activează în sectorul muzical, unii chiar în învăţămînt, nu aveau cunoştinţă de foarte multe din lucrările apărute în aceşti 10—12 ani de cînd există Editura muzicală.

Dacă aş vrea să întrebuinţez un termen totuşi impropriu, mi-aş îngădui să spun că niciodată nu va putea fi vîndută o marfă despre care consumatorul, în principal interesat, nu are cunoştinţă că există.

Cred că şi creatorilor noştri le incumbă nişte obligaţii în această privinţă. Prin accesul pe care operele lor îl au la Radio, Televiziune, pe podiumul de concert, pe estradele teatrelor muzicale, ei au — după părerea mea — datoria să folosească orice prilej de a face să se vorbească de Editura muzicală şi de activitatea ei.

În programele de sală, în prezentările făcute la Radio sau Televiziune, în interviurile ce se dau cu ocazia primelor audiţii, pe mapele discurilor, e bine să se menţioneze totdeauna dacă lucrarea a fost editată sau este în curs de editare.

Mi-aduc aminte că pe vremea cînd m-am ocupat direct de problemele editurii, am înţeles să ajut Electrecordul, menţionînd pe fiecare notă care cuprindea o melodie pe disc, „Editată de Electrecord" şi numărul respectiv al discului. Nu văd de ce, printr-un regim de reciprocitate, nu s-ar menţiona pe etichetă sau pe mapă „lucrarea a fost tipărită de Editura muzicală".

Pentru că muzica uşoară nu-mi poate fi indiferentă, îmi permit să revin asupra unei idei, peste care mi se pare că am trecut puţin prea repede.

N-aş putea să spun dacă vina o poartă Editura sau biroul secţiei, sau amîndouă la un loc dar nu mi se pare deloc scuzabilă întîrzierea cu care vede lumina tiparului, acest gen de muzică.

Dacă la piesele de muzică cultă este logic să ne orientăm după principiile „întîi consacrarea sau verificarea, apoi publicarea", la muzica uşoară, simultaneitatea noutăţii cu apariţia este o condiţie primordială. Este un nonsens să publici „noutăţi" al căror succes a fost de multe epuizat, a căror fredonare a intrat de mult în obişnuinţa mecanică a trecătorului de pe stradă şi de ale căror note nimeni nu mai are nevoie, nici măcar pentru cuvintele tipărite pe copertă. Vă rog să-mi acordaţi circumstanţe atenuante pentru această paranteză.

Revenind la ideea necesităţii de a face cît mai cunoscută activitatea Editurii muzicale, considerînd acest lucru, ca un serviciu direct adus creaţiei şi popularizării ei, sînt convins că se pot găsi soluţii mai numeroase şi poate mai bune decît cele enumerate de mine.

Important este să nu ne mulţumim cu cît s-a făcut pînă acum şi să imaginăm, dacă se poate cu inventivitate, metode noi. Iar dacă nu găsim totdeauna lucruri noi, să fructificăm unele experienţe trecute.

Poate că n-ar fi rău ca din acele lucrări valoroase, pe care unităţile „Bazei de desfacere a cărţii" le consideră stocuri nevandabile (în realitate ţinîndu-le sub tejghea şi nefăcînd nimic ca să le vîndă) poate că n-ar fi rău, zic, să se facă donaţii bibliotecilor şcolare şi instituţiilor muzicale de către Uniunea Compozitorilor, în limita unui fond destinat special acestui scop, sau poate că ar fi indicat ca Ministerul Învăţămîntului să ofere ca premii elevilor din şcolile de specialitate, cărţi muzicale. Îmi permit să arăt că în trecut, Fundaţia pentru literatură şi artă, cumpăra stocurile diverselor edituri şi le oferea în acest fel.

Vreau să subliniez că dacă se vor găsi mijloacele pentru acest lucru, vom evita uitarea sau deprecierea unor lucrări valoroase, îngăduindu-le să trăiască, aşa cum au dreptul, în permanenta atenţie a muzicienilor.

Tot în seria măsurilor de propagare a creaţiei româneşti, mi se pare că ar fi indicată crearea unei comisii, alcătuită din delegaţi ai tuturor secţiilor de creaţie, care să se ocupe intens şi în

exclusivitate de aceste probleme, atît pe plan intern ca şi pe planul relaţiilor externe.

Înainte de a încheia, vreau să spun că, după părerea mea, în sprijinul difuzării, Uniunea compozitorilor a creat una dintre cele mai interesante posibilităţi de multiplicare a unor lucrări în tiraje needitoriale, totuşi într-un număr de exemplare suficient pentru formaţiile orchestrale, achiziţionînd un aparat xerografic care va funcţiona pe lîngă copiatură. Sînt surprins că această realizare, care va aduce substanţiale îmbunătăţiri în înlesnirea răspîndirii creaţiei muzicale şi care a fost făcută cu sacrificii, nu a fost menţionată în raport.

Omisiunea, făcută desigur involuntar, nu ne scuteşte de îndatorirea de a mulţumi conducerii Uniunii pentru preocuparea pe care a avut-o în această direcţie, iar existenţa acestui mijloc modern de multiplicare ne îndreptăţeşte speranţa că şi în viitor se va face tot ce este necesar, cu şi mai multă rîvnă, pentru a face cunoscută şi a răspîndi în cercuri cît mai largi, bogata creaţie muzicală românească.

LEIB NACHMAN

În primul rînd ţin să-mi exprim mulţumirea că de data aceasta întîlnirea compozitorilor are loc în forma unei adunări generale, adică toţi membrii Uniunii, din Bucureşti şi din alte centre, îşi pot spune cuvîntul. Desigur, Adunarea generală, dînd posibilitatea unui număr cît mai mare de compozitori să-şi poată spune cuvîntul, aduce cu sine înarmarea conducerii viitoare cu mai multă experienţă şi ea va putea, în condiţii mai bune, să lupte pentru înlăturarea lipsurilor.

Am ascultat raportul: este clar, cuprinde o sumedenie de probleme, sînt indicaţii, observaţii care pot ajuta viitoarea conducere în a rezolva o serie de probleme care au fost, poate, mai puţin bine rezolvate pînă în momentul de faţă.

Dar, ceva din raport nu m-a satisfăcut.

În raport au fost date o serie de numiri de creaţii care reprezintă succese ale Uniunii Compozitorilor şi succese ale compozitorilor în parte. Dar nu s-a amintit măcar o singură lucrare cu care să se exemplifice şi acea latură de creaţie din activitatea Uniunii Compozitorilor care reprezintă un fenomen negativ pentru Uniune şi pentru compozitori în parte.

În ziarele „Scînteia", „Contemporanul" etc. au apărut o serie de articole care critică un gen de creaţie în muzica noastră românească, gen care reprezintă mai mult zgomot decît muzică.

Se insistă mult asupra faptului că sînt unii compozitori care excelează printr-o abundenţă de „mijloace tehnice moderne" dar nu şi prin abundenţă de conţinut, de muzică propriu-zis.

În legătură cu problema greutăţii ce se pune în unele lucrări, asupra mijloacelor tehnice, de multe ori îmi pun problema: cum se face că Haydn, Mozart, Beethoven, care n-au dispus nici pe departe de mijloacele armoniei moderne, de mijloacele de orchestraţie de astăzi şi de o sumedenie de mijloace de expresie, sînt în permanenţă în concerte, nu numai la noi, iar în ultimul timp cu şi mai multă insistenţă decît pînă acum; cum se face că, fără a avea această armonie specială, avansată, această orchestraţie grozavă, totuşi ei satisfac lumea muzicală?

Probabil pentru că într-o lucrare muzicală, greutatea nu o are în primul rînd totalitatea mijloacelor tehnice, ci puterea mesajului, puterea conţinutului lucrării respective. Şi atunci, dacă puterea mesajului şi conţinutul fac ca aceste lucrări vechi, scrise cu sute de ani în urmă, să aibă valoare artistică şi în ziua de astăzi, trebuie şi noi să ne orientăm în lucrările noastre spre conţinut, spre mesaj puternic.

Eu nu susţin ca astăzi să scriem cu limbajul din trecut. Trebuie să cunoaştem bine, să prelucrăm mijloacele noi, experimentate, atît în domeniul armonic, cît şi în domeniul orchestraţiei şi să le aplicăm astfel încît lucrările noastre să aibă toate plusurile.

Dar, repet, sînt lucrări care, după unele aprecieri, reprezintă numai un conglomerat de mijloace tehnice, din cele mai moderne, însă conţinutul lipseşte. Şi lipseşte, în primul rînd pentru că aceste lucrări nu au o linie melodică pregnantă, care prin ea însăşi să reprezinte, să întruchipeze, să redeştepte în ascultători starea sufletească ce a determinat pe compozitor să creeze.

În raport a fost foarte puţin întrebuinţat cuvîntul „melodie". Ar fi trebuit să ne oprim mai mult asupra melodiei din lucrările contemporane, asupra structurii lor şi mai ales asupra legăturii cu folclorul, folclorul ridicat, filtrat, stilizat, în felul cum ne-a dat un exemplu minunat pentru şcoala modernă românească, acela care a fost George Enescu.

Există la noi talente, sînt succese, nu neg; dar, critica pentru ridicarea lucrărilor talentate la un nivel cît mai înalt, cît mai perfect — e cu totul nesatisfăcătoare. Să luăm unul din domeniile cele mai importante de activitate a Uniunii noastre, comisiile de creaţie.

În faţa acestor comisii, compozitorul îşi prezintă lucrarea sa nou concepută şi aşteaptă cu înfrigurare ecoul ei artistic.

Desigur, fiecare compozitor e convins că lucrarea sa e bună. Dacă nu există această convingere el se pune în postura de şarlatan. Cu toată convingerea sa, însă, compozitorul trebuie să fie pregătit la observaţii critice din partea colegilor săi.

Plutarh sfătuieşte că după ce termini o lucrare, s-o ţii încă zece ani şi atunci s-o revezi cu ochi noi. Să aşteptăm să treacă 10 ani după fiecare lucrare nou concepută? E o întrebare! Dar la această întrebare putem răspunde, că critica colegilor poate să descopere multe din lipsuri, în mod prompt şi nu e nevoie neapărat de această lungă aşteptare. Dar să revenim la compozitorul care a făurit o lucrare nouă.

Acesta prezintă lucrarea în faţa comisiei. Ce urmează? Compozitorul este poftit afară din sala de şedinţe a comisiei, nepermiţîndu-i-se să asiste la discuţiile critice, amănunţite, concrete, singurele în măsură de a ajuta pe compozitor să afle despre părţile slabe ale lucrării sale. Lui i se prezintă un referat general (redactat), referat care fiind prea general, nu-i serveşte la îmbunătăţirea lucrării sale.

Din felul acesta de „activitate critică" a comisiilor Uniunii, se trage în bună parte atitudinea necorespunzătoare pe făgaşul criticei muzicale. Unii şi spun: „Dacă maeştri mari se feresc a critica faţiş, ce cereţi de la noi". Tov. Bentoiu a spus aici că 95% din lucrările prezentate se aprobă. Nu mă îndoiesc de aceasta, dar vreau să subliniez că în aceşti 95%, intră multe lucrări în care se poate observa disproporţie grozavă între conţinut deoparte şi mijloacele tehnice savante „moderne" de altă parte.

Pare-se că atitudinea de adulare a comisiilor faţă de mijloacele tehnice a dus în bună parte la această disproporţie.

Dacă nu putem în întregime, să explicăm concerte de muzică românească cu săli aproape goale, orchestre care cîntă de toate în afară de muzică românească (N. Kirculescu) etc. etc.; sigur e însă că activitatea de creaţie a Uniunii Compozitorilor îşi are partea sa de vină.

În altă ordine de idei, comisiile acestea care funcţionează 2—3 ani aproximativ cu aceiaşi oameni, facilitează apropieri sufleteşti, prieteneşti, ideologice, mai puţin ideologice care nu sînt de natură să păstreze flacăra criticei mai puternică.

Mi se pare că comisiile Uniunii Compozitorilor trebuiesc să fie în primul rînd comisii de creaţie, comisii în care problema centrală să fie creiarea condiţiilor maxime, pentru ca orice lucrare de talent să fie ridicată la nivelul profesional necesar.

În ceea ce priveşte difuzarea:

a) ar trebui să fie o legătură mai strînsă între Uniune şi organizaţiile de difuzare în sensul că Uniunea să poată asigura executarea lucrărilor care au obţinut calificativul „bun de difuzare". Desigur, o singură dată, la prima audiţie; restul, adică repetarea de mai multe ori a unei lucrări să privească consiliile artistice ale instituţiilor respective.

b) Uniunea să vegheze, să lupte, pentru ca aceste consilii artistice să reprezinte interese şi vederi mai largi şi nu numai pe cele ale directorilor sau dirijorilor.

c) Cred că nu e just ca membrii comisiilor de creaţie ale Uniunii să fie în acelaşi timp şi membrii ai unor Consilii artistice. Aceasta facilitează abuzuri în ceea ce priveşte programarea lucrărilor.

Privitor la statut: se propune ca organul conducător, Comitetul Uniunii Compozitorilor să fie format dintr-un număr de 41 persoane.

Se propune deasemenea să fie format un organ mai restrîns, secretariatul sau prezidiul în care să fie următoarele munci, titluri: Preşedinte, Vicepreşedinte, şi secretari. După mine esenţialul e ca ambele organe de conducere, mai ales secretariatul, să lucreze colectiv. Hotărîri mai importante să fie dezbătute colectiv.

DORU POPOVICI

Cultura unui popor trebuie privită în totalitatea ei şi trebuie interpretată nu prin prisma influenţelor, ci prin ceea ce a dat omenirii, ce-i este caracteristic şi original, prin prisma acelui „ceva" prin care îmbogăţeşte patrimoniul culturii universale şi totodată se diferenţiază de alte culturi.

În ţara noastră aproape toţi cercetătorii din trecut şi din zilele noastre au fost perfect conştienţi de sensul acestor realităţi şi pornind de la asemenea considerente, au izbutit să ne ofere studii, unele mai concise, altele ample, dedicate minunatului edificiu ce astăzi se înalţă majestos ca un fluviu liniştit şi pe care îl denumim cu mîndrie şi o legitimă satisfacţie: cultura românească.

În ultima vreme, au apărut însă şi unele teze, în care se încearcă prin fel de fel de argumente exclusiviste să se producă separări artificiale, derutante, între diferitele epoci, cu delimitări mai mult decît arbitrare! În domeniul literaturii, unii critici — din nefericire foarte bine pregătiţi — nu s-au sfiit să umbrească opera

lui Eminescu și să minimalizeze autori ca Vlahuță, Labiș și alții. Cred că nu atît convingerile i-au împins la asemenea afirmații, cît speculațiile „savante" cu scop în sine și mai ales setea de a atrage cu orice preț atenția asupra persoanei lor. Din păcate, chiar și în multe țări de o bogată tradiție artistică întîlnim tendința de a se reliefa „cum se spune un lucru" și nu „ceea ce se spune în fond"... Într-o revistă de mare tiraj a apărut un articol intitulat : à bas Wagner" ! — ... ca și unele păreri exprimate de către muzicologi din zilele noastre prin care Hector Berlioz, Cesar Franck sau Arthur Honegger apar ca niște „sublimi mediocri" sau „admirabili compozitori de mîna a doua" !

Unii specialiști în domeniul artelor plastice — ce-i drept mai abili decît colegii lor de generație din literatură — au lăsat a se înțelege — fie în articole, fie în conferințe — că arta plastică românească începe cu Brâncuși. Și odată cu o asemenea afirmație au trecut cu buretele peste minunile de la Voroneț, peste străvechea sculptură în lemn, peste expresia de o grandoare austeră și hieratică a icoanelor realizate de mii de anonimi cu o autentică măiestrie, peste țesătura sublimă a covoarelor oltenești. Dar, fără să-și dea seama, ei au evidențiat în cele expuse și un non-sens. Oare opera lui Brâncuși nu este o identificare cu spiritul acestei arte arhaice de pe pămîntul țării noastre și nu ne apare nouă contemporanilor ca și întreaga artă autohtonă asemenea unui „Ianus Bicronos", cu o față încărcată de experiența trecutului și cu alta îndreptată profetic spre viitor ?

Nici în muzică asemenea teze nu au fost ocolite. Nu de mult se arăta că muzica românească începe cu Enescu, în același timp reducîndu-se la dimensiuni minuscule realizările de o certă valoare ale generației enesciene și post-enesciene. Desigur, că s-au făcut unele greșeli în ceea ce privește valorificarea imensului tezaur care-l constituie moștenirea enesciană. Iar studiile ca și luările de cuvînt în cenacle ale unor muzicieni ca Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduța, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Lazăr Octavian Cosma, Vasile Tomescu, Alexandru Hrisanide, George Bălan, precum și mulți alții, vor rămîne ca o mărturie a unui curaj izvorît din dorința sinceră de a populariza ceea ce este nobil, măreț și înălțător. Chiar și fără aceste atitudini, demne de o sinceră prețuire, la care s-a alăturat și semnatarul acestor rînduri în nenumărate articole publicate în presa zilelor noastre, opera lui George Enescu ar fi triumfat, căci o valoare autentică este purtată de popoare prin veacuri dincolo de spațiu și timp ! De-aici, pînă la sensul unor exagerări exclusiviste este o cale lungă. Muzica bizantină, monodiile populare, cele psaltice, cele din timpul lui Ștefan cel Mare, cele culese de Anton Pann, anunțau cu mult înaintea unor compozitori de avangardă din Occident noile mijloace de expresie din muzica de azi. Nu văd de ce s-ar face o separație artificială între Enescu și tradiție. După cum nu are rost să facem o delimitare precisă între spiritul inovator al unei tradiții milenare și muzica expresivă, cu elementele noului, adesea convingătoare, creată de compozitorii formați în ultimele două decenii. De pildă, în piese cum sînt : „Arcade" de Aurel Stroe, „Heteromorfii" și „Formanți" de Ștefan Niculescu, Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah, „Omagiu lui Enescu" de Theodor Grigoriu, Sonata pentru vioară și pian de Pascal Bentoiu. Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, „Stejarul lui Horia" de Cornel Țăranu — și cîte altele ! — sînt revalorificate creator procedeelor unor străvechi monodii și eterofonii populare, și nu întîmplător aceste lucrări s-au impus în foarte multe centre muzicale mondiale de mare prestigiu. Dar compozitori ca Mihail Jora — mai ales în domeniul armoniei — Mihail Andricu, — în domeniul arhitecturii sonore, obținînd o nouă intuiție a timpului și un extraordinar echilibru, latin și apolinic prin excelență — Dimitrie Cuclin în corurile sale — cu elemente polimodale foarte originale — sau în generația post-enesciană, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, frații Ion sau Gheorghe Dumitrescu, nu valorifică de pe poziții contemporane moduri și ritmuri populare ? Gheorghe Dumitrescu utilizează și tehnica serială în unele fragmente din Simfonia II-a, Simfonia III-a, precum și în unele muzici de film. Deci iată că fiecare în felul său apelează la inovație și nu avem dreptul să considerăm această mult discutată noțiune ca fiind atributul unui grup restrîns de creatori. Există o unitate în varietate, ca și un clasicism structural al artei noastre, pe care străinii le-au observat și le-au apreciat așa cum se cuvine. Iar apropierea dintre compozitorii, scriitorii, pictorii și sculptorii noștri va reieși în viitor mai bine în relief, așa cum astăzi cu toții distingem puncte comune — dar și deosebiri — între muzica unui Corelli, Vivaldi, Vitali, pe de o parte, sau între muzica lui Bach și Haendel pe de altă parte. Perioada exclusivismului a trecut pentru totdeauna. Au dispărut și dătătorii de rețete de accesibilitate și viabilitate a operelor artistice. N-au dispărut încă vanitățile, egoismul și răzbunările personale și mai ales „cazul Bekmesser", transformat într-un nociv „tip Bekmesser" pe care de altfel Rihard Wagner l-a înfierat pe vecie în capodopera sa „Maeștrii cîntăreți". Dacă totuși acest tip negativ își mai face apariția, abil și derutant, slugarnic cu cei mari, „misterios" cu egalii săi și tiran cu subalternii, el nu poate constitui niciodată esența artistică a epocii incandescente pe care o trăim. În revoluție e bine să vedem „Pădurea" și nu „copacii" ! Iar cinstea omului de artă trebuie să fie exemplară, încît un artist al timpului nostru trebuie să ne apară, cum zicea un mare filozof, ca o minunată făptură situată între pămînt și cer, avînd deasupra sa cerul înstelat și în sine legea morală.

CORNEL ȚĂRANU

Aș dori să vorbesc despre condiția umană a compozitorului, a compozitorului român și a tînărului compozitor român. Aș dori să spun că păstrăm un sentiment de vie recunoștință pentru demnitatea care a fost redată compozitorului, demnitate care o simțim deplin în acești ani ai socialismului care s-au caracterizat prin înflorirea unor talente viguroase, mature sau vîrstnice, prin apariția tumultoasă a unei tinere generații de mare valoare. E un sentiment puternic această recunoștință, sentiment durabil și care obligă.

Tocmai de aceea este necesar să avem în vedere rezolvarea cîtorva probleme stringente. Au ajuns mulți dintre noi la aceea ce Sartre numea „l'age du raison". Am devenit oare mai rezonabili? Cred că nu, dacă este vorba să renunțăm la o serie de drepturi pe care le-am dobîndit, pe care trebuie să le consolidăm în anii ce vor urma și pe care muzica românească le merită cu prisosință.

E foarte pasionant și instructiv să cunoști acest dialog, această confruntare pe care o avem deseori cu oaspeții străini, sau pe care o putem avea fiind în străinătate. Constatăm într-adevăr că în special străinii din Occident, care ne vizitează, sînt uimiți, sînt foarte plăcut impresionați de largile căi care se deschid compozitorului român de azi.

Pe de altă parte, aflîndu-mă în străinătate, mi-am dat mai bine seama de calitățile muzicii românești, de ecoul, de atitudinea pe care o trezește față de ascultătorul străin și îmi dau mai bine seama și de anumite defecte pe care le avem încă în promovarea ei.

O problemă de politică culturală: dacă în cîntăreții români s-a investit foarte multă energie și diplomație și chiar și diverse valute pentru studii etc. nu putem spune că același lucru s-a făcut pentru compozitorii români. Ori cîntăreții noștri atît de apreciați, mulți dintre ei, nu fac altceva decît să cînte Verdi și Lucia de Lamermoor. Nu vor cînta pe marile scene europene operele românești.

Compozitorul român, matur sau tînăr, prin calitatea creației sale, este mult mai în măsură să dea o imagine a nivelului de gîndire atins de noi și cred că merită și el să se investească un anumit fond de propagandă, știu eu, un anumit mod de propagandă culturală care necesită sume mult mai mici decît devizul celui mai prost film care se face la Buftea.

Pentru ca un compozitor să facă o carieră internațională are nevoie de o conjunctură favorabilă. Această conjunctură se decide pe podiumurile europene, ea nu trebuie decisă dintr-un birou, ea trebuie ajutată, ea trebuie promovată cu promptitudinea cea mai deplină.

Cunosc cîteva cazuri de mari artiști români, printre care să zicem, ultimul ar fi fost Țuculescu, care au obținut o recunoaștere tîrzie sau postumă. Cred că în condițiile noastre de astăzi nu este bine ca vreunul dintre noi să repete destul de amara traiectorie a unui artist recunoscut numai după moarte.

Ne trebuie un festival internațional de muzică contemporană și eventual — o tribună anuală sau bianuală a muzicii românești sau muzicologiei românești.

În sfîrșit, cred că în acest moment ar trebui impulsionate puternic niște instituții culturale care să aibă fonduri de comenzi, deci filarmonicile, Radiodifuziunea, care au un rol în promovarea muzicii noi; de ce nu niște opere radiofonice așa cum bine și de bun augur a început Pascal Bentoiu și de ce nu, în sfîrșit chiar niște teatre de operă care să facă comenzi și să lucreze cu autorii. În străinătate, aceasta se face frecvent și cred că ar duce la un fel de diversificare a mijloacelor de achiziție și de stimulare a creației,

Aș dori ca mirarea străinilor pentru calitatea muzicii românești să aparțină istoriei și să fie catalogată de muzicologia noastră ca un vechi și aproape uitat fapt istoric, ca ei să aibă toate condițiile de a cunoaște această muzică. Sper ca noul comitet ales să știe, ca pe vremuri Iulius Caesar să-și facă din adversari, prieteni, și din adversari de principiu, colaboratori; tot așa noul comitet să fie Iulius Caesar înțelept și înțelegător care să ne conducă destinele cu multă exigență.

Florica Musicescu

de Theodor Bălan

Cu cîţiva ani în urmă, propusesem Florichii Musicescu, de care mă legau relaţii de prietenie din vremea cînd eram elev la Conservator, să scriem împreună o carte. Mai bine zis, să colaborez la redactarea unor gînduri care m-au cucerit întotdeauna prin logica şi simplitatea lor. Eram pe vremuri elev la clasa Constanţei Erbiceanu. Colaboram într-un fel şi pe atunci, dar în mare secret, deoarece exista o mare rivalitate între elevii celor două clase de pian, considerate ca cele mai strălucite din Conservator. Conservatorul nu era o facultate, ci o şcoală specială, cu elevi de vîrste mai mici decît la Institutul din vremea noastră. Cîntam la audiţii iar Florica Musicescu deşi nu-i eram elev, dorea să cînt cît mai bine. Dispărea orice rivalitate. Muzica să fie servită, prestigiul era al artei iar nu al profesorilor ei. Îmi împărtăşea întotdeauna impresiile după ce cîntasem la audiţii.

Aşa s-a înfiripat o reciprocă simpatie, dublată de o reală admiraţie a mea pentru profesoara cu aparenţă aspră şi neînduplecată, făcută parcă pentru a ascunde o fire extrem de sensibilă, pe care nu toţi au ştiut să o descopere. Cînd număr deceniile care au trecut, am sentimentul unei povestiri ce a fost citită prea repede, neîndeajuns de bine înţeleasă. Aş fi vrut ca din judecăţile de valoare nu atît în raport cu arta pianului, pe care o cunoştea admirabil, cît mai ales cu privire la muzică, să pot face nişte „dialoguri". Convorbirile noastre, cu aerul că nu ascundeau niciodată lucruri serioase, erau extrem de bogate în aprecieri de o mare fineţe. De ce — îi spusesem în repetate rînduri „domnişoarei", aşa cum îi plăcea să i se spună, parcă pentru a marca nealterata cu nimic a sa tinereţe spirituală, — să nu rămînă consemnate undeva gîndurile dumneavoastă ? De ce să nu ştie şi alţii ceea ce ne-aţi spus nouă, cei din preajma dumneavoastră ?

La început a zîmbit şi nici nu a vrut să dea vre-un răspuns la propunerea mea. Dar, după cîteva luni, dîndu-i ca exemplu „Dialogurile" lui Pablo Casals pe care le-a redactat Corredo, şi-a schimbat părerea. Să nu fie cumva o carte pretenţioasă, ci redusă ca volum, vre-o sută de pagini. Să viu cu un stenograf, să se gîndească din vreme la fiecare întrebare şi pe urmă să revadă textul ce am să redactez. Dar, s-a răzgîndit iar arătîndu-mi o maximă a lui Diderot : „Elogiul contemporanilor noştri nu-i niciodată curat, curat e doar cel al posterităţii". Dorea să mă convingă de adevărul acestei maxime, pe care o descoperise exact în momentul în care nu aveam nevoie de un asemenea argument. Obiecţiunea era motivată şi de subiectivismul de care am fi dat dovadă fără să vrem toţi din jurul său. „Să nu credeţi că dacă am avut norocul să am o serie de elevi străluciţi, în frunte cu Dinu Lipatti, sînt o mare personalitate artistică. Tot aşa de mari artişti ar fi devenit aceste talente şi dacă ar fi avut un alt îndrumător. Nu vă amăgiţi cu asemenea rezultate. Nu veţi putea face din mine niciodată un subiect de monografie şi nici de vre-o lucrare beletristică. Eu nu sînt un personaj de „prim-plan", aşa cum vă faceţi iluzia...".

Îmi amintesc de strădaniile pe care le-a depus şi directorul Editurii Muzicale, H. Barbu, căutînd să o convingă de succesul de stimă pe care l-ar avea o asemenea lucrare. A cerut un termen de gîndire, dar în realitate urmărea să scape de orice insistenţă a noastră.

Cu cîteva săptămîni în urmă, ştiind că trăieşte ultimele clipe din viaţă, m-a chemat la spitalul unde era internată. Ştia că nu se va mai întoarce acasă. Cu tubul de oxigen alături, primea vizitele celor ce ştia că vin cu toată dragostea şi căuta să nu lase nimănui impresia de suferinţă. Într-un fotoliu comod, coafată cu îngrijire, cu zîmbetul pe buze, continua să întreţină o atmosferă de bună dispoziţie, pe care „doamna aceea" ce ştia că o aşteaptă să o conducă „dincolo", ar fi bine să o poată auzi, ca să vadă că nu se teme de ea. Dacă primele clipe erau greu de suportat, după scurt timp te lăsai captivat de privirea albastră a unui om adevărat, care, trecut de 80 de ani, rămăsese cu limpezimea de spirit a unei depline maturităţi. Durerile atroce care surveneau din cînd în cînd, căuta să le ascundă, ca să nu ne impresioneze. La un moment dat, mi-a spus : „Dă-mi mîna — şi mi-a strîns-o cu putere. „Este oare drept ca un om care mai păstrează atîta forţă să moară ?"

A continuat pe un ton ferm : „E ultima dată că ne vedem. (La încercarea mea de a schiţa un vag gest de protest, mi-a făcut un semn foarte elocvent, care însemna să încetez cu consolările convenţionale). M-am gîndit foarte mult în ultimele săptămîni la sinteza unui sistem de învăţămînt muzical, nu numai pianistic, ce s-a decantat după o viaţă de muncă şi după atîtea experienţe trăite alături de elevii mei. Nici nu mi-ar fi fost cu putinţă pînă în ultimii ani să pot formula unele adevăruri de care abia acum sînt sigură. Am căutat mereu. Fiecare nouă teorie mă atrăgea. Să fac o sinteză ? Dar anumite coordonate ale adevărurilor artistice se statornicesc tîrziu. Fiecare crede că deţine piatra filozofală a pedagogiei pianului, dar vor ve-

ni alţii care s-ar putea să infirme ceea ce cred eu că reprezintă adevărul.

Una din deficienţele pe care le-am remarcat în cele mai multe cazuri — a continuat Florica Musicescu — este constituită de împrejurarea că şi atunci cînd cel ce se pregăteşte pentru cariera pianistică are puterea să stea opt ore zilnic la pian, din acestea şapte şi jumătate sînt consacrate instrumentului şi doar o jumătate partiturei pe care e chemat să o tălmăcească. E prea puţin, deoarece muzica nu se poate concepe în afară de textul pe care trebuie să-l slujim. Procesul pe care îl consider normal la orice muzician care tinde să devină un artist adevărat este acela al unei organizări inteligente a muncii. O asemenea organizare se poate defini pe mai multe planuri iar constatările pe care le-am făcut nu sînt atît de domeniul strict al pianului, ci aplicabile la toate instrumentele.

Aş putea defini în puţine cuvinte etapele pe care e chemat un viitor muzician să le parcurgă în procesul de învăţămînt: 1) ai gîndit, 2) ai pregătit, 3) ai activat. Aceste trei etape, ce par un lucru extrem de sumar, au nevoie de explicaţii. Mai întîi ceea ce numesc eu „ai gîndit". Să ştii despre ce este vorba, ce semnificaţii ascunde textul muzical, să „descifrezi" nu în sensul curent al acestei noţiuni, ce se întrebuinţează de obicei în şcolile de muzică şi se confundă cu citirea la prima vedere. Să descifrezi în sensul poetic, în sensul „cifrării" pe care îl presupune orice metaforă, orice „joc secund", ca să întrebuinţăm definiţia lui Ion Barbu. Dincolo de litera textului există sensuri, semnificaţii. Acestea trebuiesc liberate de cifraj. Dacă nu avem posibilitatea să liberăm asemenea sensuri, nu sîntem în stare să detectăm vorbirea muzicii, limbajul muzical. Să nu căutăm note, ci sensuri. Cînd le vom găsi, indiferent de epoca la care este creată muzica, putem merge şi mai departe.

Acestei prime etape de „gîndire" îi urmează o a doua de „pregătire", care presupune desprinderea înţelesului celor găsite în intenţiile creatorului muzicii. Aici intervine un substanţial aport personal, care este absolut necesar. Cultura generală a celui ce vrea să se instruiască, cultura sa muzicală, inteligenţa, sînt de un foarte mare ajutor iar aici intră amprenta personală a fiecăruia din noi. Cred că e bine ca un pedagog cu reale posibilităţi de dozare a plafonului de calităţi ale elevului să aibă tot timpul prezent în minte adevărul că oricine poate ajunge doar la propriile sale limite. Să nu încercăm niciodată să le depăşim, deoarece nu ar fi decît în dezavantajul procesului pedagogic.

În sfîrşit, cea de a treia fază este aceea în care „activezi". Aici intră în acţiune specialistul. Trebuie să facem în aşa fel încît să asigurăm toate posibilităţile de *transmisiune*. E o adevărată organizare a unei informatici, în sensul pe care îl cunoaştem din teoria modernă a informaţiei, care, de ce nu ar avea şi aplicaţii artistice? Muzica bună conţine un „mesaj", pe care orice bun interpret are datoria să îl transmită.

Dar, să-l citez pe Goethe, pe care ştii cît îl admir, ca să mă pot face mai bine înţeleasă: „Es ist nicht genug zu wollen man muss auch tun; es ist nicht genug zu wissen, man muss auch anwenden". (Nu este destul să vrei, e nevoie să treci şi la acţiune; nu este destul să ştii, e necesar să şi aplici). Prima grijă în vederea aplicării acestor adevăruri care mi se par de necontestat, este cultivarea auzului, *mai ales la pianişti*, care, din cauza împrejurării că au sunetele deja formate la instrument, nu-l solicită decît dacă vor, dacă sînt constrînşi de un proces de învăţămînt orientat în acest sens. La instrumentele de coarde sau la voce, auzul este în mod necesar prezent la elaborarea sunetului, e mereu treaz, mereu activ, pe cînd la pian, construcţia instrumentului invită la lenevirea auzului.

Prioritatea urechii este prima condiţie care conduce la cultivarea unui sunet de înaltă calitate. Contactul acela de o fracţiune de secundă dintre clapă şi deget, dacă nu e „comandat" de auz, de o ureche extrem de fină, nu se va ajunge niciodată la un sunet foarte diferenţiat ca intensitate, colorat, la o varietate de timbru aşa cum o au toţi marii pianişti. Am citit cu mare satisfacţie în cărţi de psihologie experimentală despre teoria pragurilor perfectibile, pe care o aplicăm de fapt înainte de a fi cunoscut-o teoretic. Pragurile senzoriale se pot mereu perfecţiona şi s-au şi perfecţionat, atît în filogeneză, cît şi în ontogeneză. Aşa cum pictorul cu o retină sensibilă poate combina pe paleta sa anumite nuanţe şi numai acele pe care le vrea pentru o pată *pe care o ştie cu anticipaţie*, tot astfel este necesar ca un muzician să poată realiza ce culoare vrea, ce nuanţă crede că are nevoie în opera la care lucrează.

Dar, dacă această zămislire sonoră mai întîi în conştiinţa artistului este indispensabilă pentru pianist, tot atît de necesar este şi controlul dintre ceea ce a dorit şi ceea ce a realizat. Să compare neapărat şi în mod continuu dacă intenţiile au fost urmate de realizări. Niciodată nu mi s-au părut mai esenţiale pentru procesul de învăţămînt ca acum, în ultimele luni ale vieţii mele, aceste adevăruri, aş spune aceste *premise* de care nu trebuie să se lipsească nici un bun profesor.

Îmi amintesc că anul trecut mi-ai vorbit de o noţiune pe care a folosit-o şi Norbert Wiener, cel ce a fundamentat cibernetica, denumită *feedback*. Această „aferentaţie inversă", pe care a studiat-o şi întrebuinţat-o la construirea ordinatorilor, copiind în oarecare măsură o funcţie a sistemului nervos central, se aseamănă cu ceea ce gîndesc eu că trebuie să aşezăm la baza procesului de învăţămînt al pianului, *mai ales al pianului*, instrument la care posibilităţile de expresie sînt mult mai limitate decît la alte instrumente.

Un învăţămînt muzical eficient care nu ţine seama de cele ce am încercat să clarific mai sus nu poate da roadele la care avem dreptul

să ne așteptăm. Învățămîntul premuzical făcut pe baze științifice, inteligente, este esențial. De mici copiii trebuiesc îndrumați pe această cale. Nu cred că e bine să fie exploatate și explorate talentele muzicale așa cum sînt născute, deoarece nu toți cei mici au o formație care îi va conduce la rezultate mulțumitoare. Intuiția ar trebui întotdeauna pusă față în față cu știința. Dacă este știut că se pot depăși limitele fiecărei individualități în parte, nu e mai puțin adevărat că, de la mic la mare, organizarea procesului de muncă se poate face folosind același „gherghef", aceleași reguli.

La cei mici este mai ușor de supravegheat procesul de învățămînt, dacă firește pedagogul știe ce trebuie să urmărească. În primul rînd, cei mici trebuie să fie învățați să scrie și să citească muzică, dar numai după ce *în mod practic* știu ce înseamnă acest lucru. Bătrînul profesor Wieck, tatăl Clarei Schumann cunoștea avantajul unui asemenea sistem ; nu lăsa nici un copil să se ocupe de note și texte de muzică decît după ce micul candidat la învățămîntul muzical știa să se descurce cît de cît în lumea sunetelor. Este incomparabil mai bun decît orice alt sistem care recomandă îndrumătorilor să-i facă pe copii să danseze, să cînte după ureche, să facă muzică în legea lor, dar fără cunoașterea semnelor muzicale. Copilul să fie mai întîi pus în contact cu sunete, nu cu semne muzicale.

Un învățămînt premuzical bine condus este un lucru esențial, de cea mai mare importanță. Este esențial de cultivat mai întîi deprinderi auditive bune, în ureche, așa cum admirabil încearcă acest lucru colegul Vicol, cu cărțile sale destinate acestui scop, pentru care îi sîntem atît de recunoscători.

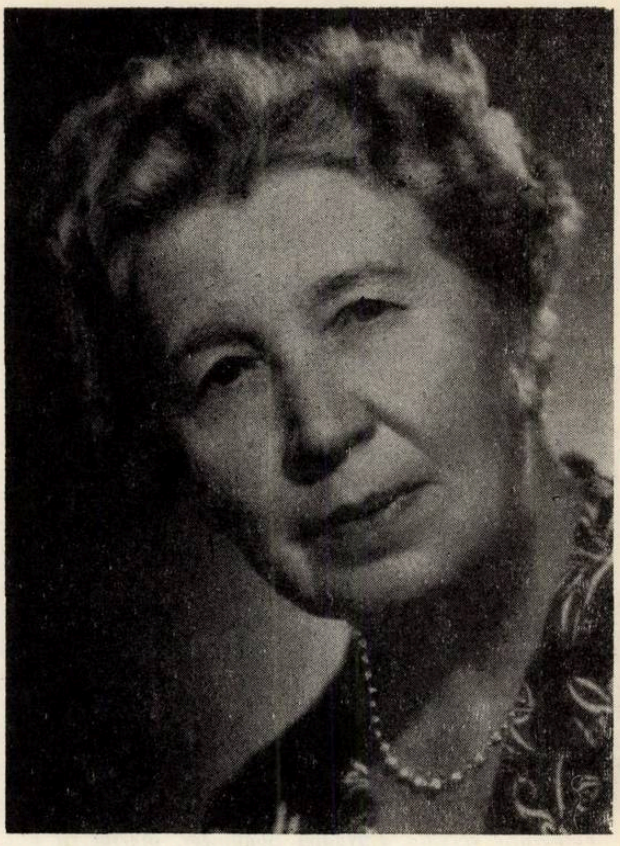
După trecerea acestei etape, tot atît de esențială este și cultivarea cititului, la toate gradele învățămîntului muzical. Am cunoscut în lunga mea carieră didactică mulți dintre acei ce cîntă fără cusur Balada a patra de Chopin, dar se bîlbîie pur și simplu atunci cînd sînt puși în fața unui text simplu sau unei sonate de Haydn. Doar ce urmărim noi este ca din notațiile mai mult sau mai puțin minuțioase ale compozitorilor să putem reda gîndirea muzicală, esența a ceea ce dorea să comunice un compozitor, așa că traducerea în sunete, viața pe care o vom reda semnelor este *de esența artei muzicale.* Iată de ce lectura la prima vedere ar trebui privită cu și mai multă atenție în școlile de muzică și în procesul pedagogic în general. Nesocotirea importanței pe care o are cititul la prima vedere este inadmisibilă. Credeți că un actor ar putea să pună pe un coleg să-i citească rolul lui Hamlet, din cauză că el citește anevoie ?

Nu toate indicațiile pe care le găsim în tratatele de specialitate cu privire la ținuta corpului, referindu-ne la pianiști, sînt la fel de importante. Trebuiește găsită o asemenea ținută, care să îngăduie adeziunea la instrument, pentru obținerea oricărui sunet. Pianul e fix. Trupul are posibilitatea unei asemenea mobilități încît pianistului să nu-i fie teamă să parcurgă rapid orice distanță de la o poziție la alta, sau să atace orice conglomerat de note pe claviatură. Se poate oricînd „imagina" legătura de la un sunet la altul, așa cum în limbajul curent poate lega orice silabă de o alta, în vederea făuririi unui limbaj articulat și coerent. Așa cum la un actor bun inflexiunile glasului au — sau trebuie să aibă — o dicțiune perfectă, fără nici un cusur, pianistul va urmări o curățenie impecabilă în raport cu care să se poată exprima sensibilitatea sa. Sunetele pe care le va emite vor putea să vehiculeze amprentele propriei sale sensibilități. Expresia, pentru a putea fi transmisă, are neapărat nevoie de *dicțiune,* deși fiecare talent manifestă un anumit fel, subiectiv al sensibilității sale.

Am citit de curînd într-o carte de Wölflin o experiență făcută de trei pictori, care s-au înțeles să picteze cît mai obiectiv, cît mai aproape de realitate, un anumit peisaj. Au ieșit de sub penelul lor trei peisaje extrem de diferite, deoarece fiecare pictase cu propria lui sensibilitate, care este în felul ei unică. Dar, o asemenea viziune personală, este imposibil de realizat fără dicțiune, fie că aplicăm această expresie la o artă sau la o alta. Iată de ce am stăruit toată viața asupra necesității imperioase ca tehnica să fie cultivată la instrument cu atîta perseverență. Iată de ce am militat pentru ceea ce numește școala contemporană conceptul tehnicii înțeleasă ca o funcție eminamente artistică. Cunoaștem doar cuvintele lui Busoni, care spusese că există două feluri de virtuozitate : atingerea nivelului de virtuozitate și depășirea acestuia. Întotdeauna m-a impresionat virtuozitatea numai în măsura în care poate fi depășită. Niciodată ca scop în sine. Să știi să stăpînești, să domini, cele mai mari dificultăți de ordin tehnic, pentru ca dicțiunea limbajului muzical să fie cît mai *nestînjenită,* să poată exprima cît mai veridic ceea ce a gîndit compozitorul.

Mi-a plăcut să citez întotdeauna cuvintele lui Stravinski : „Nimic nu este cu putință fără ordine și disciplină". Deprinderile muzicale trebuiesc conduse și disciplinate de la cea mai fragedă vîrstă. Să știm să imaginăm cea ce reprezintă textul, să știm să imaginăm anticipativ ceea ce vom face în contact cu instrumentul, să controlom mereu ceea ce am realizat sub aspectul sonorității. Obiceiurile bune trebuiesc cultivate independent de ceea ce vom face în viitor, de rolul pe care îl rezervăm acestora. Relaxarea, absolut necesară nu numai în arta pianistică, dar chiar în disciplinele sportive, va fi cultivată la copii mai înainte ca aceștia să știe cît este de importantă. La fel se va proceda și cu poziția mîinii, cu observarea degetelor pe claviatură să fie respectată, îndrumări ce trebuiesc date mai înainte ca învățămîntul pe instrument să fi fost practic început.

A cînta la pian nu înseamnă a pune notele în față și a le traduce în mod automat în sunete



La 60 de ani

La 19 ani

Fotografie recentă a Nadiei Boulanger, oferită cu o frumoasă dedicație Florichii Musicescu

Cu Emanoil Ciomac în 1930

Muza Ciomac, Alfred Cortot și Florica Musicescu

corespunzătoare. Este un gen de muncă cu mult mai grea, nu de artizan îndemînatic ci de artist. Orice sunet va trebui să îl avem în ureche mai înainte de a-l „comanda", cu toate resursele sistemului nostru nervos, aparatului pianistic, care în zilele noastre s-a extins enorm, pînă la funcţiunile vitale ale organismului. Avem nevoie de un echilibru perfect al trupului şi psihicului, care să poată da posibilitatea aparatului pianistic să ajute cea mai mică înfundătură de tastă. Să nu întind mîna. *Să mă duc* acolo unde aparatul pianistic are de apăsat o clapă. Participarea să fie *totală.* Să nu fac *gesturi* pe pian. Liszt spunea, fără să fi fost înţeles la vremea lui : „Îmi făuresc tehnica din fundul sufletului". El intuise în mod genial calea pe care va merge învăţămîntul pianului. De fapt, el este acela care a fundamentat-o.

Momentul de relaxare este de dorit să preceadă orice efort al pianistului. Orice sunet să fie pornit de la o stare de relaxare. „Penser longuement, agir prestement". Cuvintele sînt ale lui André Gide. Într-adevăr, am găsit că nimic nu poate caracteriza mai bine starea de relaxare (ce nu poate fi continuă) decît această succintă gîndire a marelui scriitor francez, care nu a formulat-o pentru muzică, ci are un sens de generalitate : „Să te gîndeşti mult şi să acţionezi repede". De fapt, aceasta înseamnă a învăţa elevul de la început să facă un continuu examen de cunoştinţă. Mai întîi acel „penser longuement", o intensificare a gîndirii, care anticipează atacul tastei. Dacă degetului nu i se transmite un anumit mesaj, bine pregătit, elanul ce se imprimă ciocanului în acea fracţiune de secundă ce îi este rezervată, nu este acel corespunzător. Nu în zadar şcoala modernă este denumită *psihologică.* Spre pildă, unui copil i se poate da un ordin să arate soba, sau să arate aceeaşi sobă *cu degetul trei.* Este o enormă diferenţă între aceste două ordine, ce par atît de asemănătoare. Din punct de vedere psihologic, specialitatea celui de al doilea sistem de a arăta soba necesită o mult mai mare concentrare a copilului, care va fi obligat să aibă o viziune anticipativă a comenzii ce e chemat să execute. Trebuie să căutăm automatizarea vitezii de gîndire cu care se dă ordin degetului. Să ajungi la un moment dat să resimţi viteza de execuţie în vîrful degetelor, deoarece nu atît velocitatea trebuie avută în vedere, cît rapiditatea cu care ordinele pornesc şi ajung să fie îndeplinite. Cu ajutorul unor asemenea automatisme *de gîndire* să se poată ajunge la găsirea notei scrise *cît mai repede,* la locul unde se află.

Am apreciat foarte mult cărţile lui Leimer Gieseking, în care se recomandau cu atîta stăruinţă deprinderile mintale ca şi exerciţiile pe care e bine să le facem în afara cadrului instrumental, pe masă — pentru mişcările degetelor — sau, ca orice lectură, la birou pentru înţelegerea textului muzical. Ideal ar fi dacă un pianist ar putea înţelege textul pe care îl va studia mai înainte de a-l „încerca" la instrument. Aceasta ar constitui o dovadă pertinentă că ştie să detecteze limbajul compozitorului doar cu ajutorul auzului, ceea ce este admirabil pentru un muzician evoluat. Numai dacă cineva cunoaşte la perfecţie o limbă poate citi şi vorbi curent, o poate vorbi cu adevărat în mod liber.

Fără a vrea să produc confuzii în rîndurile pedagogilor, eu cred că orice carte de specialitate care ne învaţă „mişcări" este perfect inutilă, dacă cel ce cîntă ştie să asculte ce cîntă şi dacă în raport cu ceea ce ascultă poate corecta singur emisiunea sunetului. Desigur că există o ierarhie între diferitele deprinderi tehnic-muzicale. Nu „orice" mişcări pot fi învăţate „oricînd". Ca la orice deprinderi, se merge de la simplu la complex dar impulsul progresului este întotdeauna unul sonor, auditiv, niciodată gestic. Trebuieşte respectată gradualitatea studiului.

Sînt şi unele complexe de o mare însemnătate ce trebuiesc menajate. Să nu-ţi fie frică de instrument. Voinţa, autoritatea pianistului se dobîndesc cu vremea, dar şi pe acest făgaş este bine să supraveghem orice evoluţie. Încrederea se capătă. Încrederea în sine este şi o problemă de temperament. Şi pe această cale poate să intervină pedagogul, dacă ştie cum să procedeze. Temperamentele — ştim de la Pavlov — nu sînt imuabile. Ceva se mai poate ameliora şi în acest domeniu. Dacă eşti om cinstit şi nu cauţi să înşeli pe nimeni, mai curînd sau mai tîrziu tot vei izbuti să capeţi încredere în tine, tot vei învinge orice teamă în faţa instrumentului.

Aparatul pianistic poate fi consolidat tot datorită unui complex psihologic. Să cauţi cu timpul a forma „o mînă cu zece degete", cu alte cuvinte a resimţi cele două mîini ca o singură pîrghie ce acţionează la comanda scoarţei cerebrale, nefragmentată între cele două mîini.

Am avut la începutul carierii mele girul a două mari personalităţi : Castaldi şi Enescu. Ei m-au apreciat pentru calităţile mele muzicale şi pedagogice. Cu sprijinul lor am fost numită la Conservator. Avusesem neşansa să fac o crampă profesională la Lipsca, după trei ani de studii cu Teichmüller. Cariera de concertistă îmi fusese pentru totdeauna închisă. La Iaşi avusesem două profesoare foarte destoinice la Conservator : Margareta Sion şi Aspasia Sion Burada, eleva strălucită a lui Leschetitzki. Sînt unele carenţe care îţi folosesc în viaţă, sau, cum spune atît de frumos Goethe : „Cele mai profitabile împrejurări din viaţă sînt acelea defavorabile...". Prima dintre împrejurări „defavorabile" a fost aceia că nu aveam auz absolut. Sora mea mai mare, mama lui Păstorel Teodoreanu, avea o ureche absolută, de care se minuna şi tatăl meu. Îmi amintesc de atmosfera impregnată de muzică din casa părintească, cînd, mic copil, tata se aşeza la pian şi ne cînta cîte o melodioară. Repede, strigam că pot şi eu să îl imit, dar dezamăgirea era teribilă. Nu mă ajuta urechea, nu aveam un auz muzical precoce. La fel se întîmpla şi cu unele mici fragmente pe care tatăl nostru îmi cerea să le armonizez

ca să le cîntăm la patru mîini. Aveam totdeauna impresia că sînt şi eu în stare să fac un asemenea lucru, dar era în zadar. Nu izbuteam niciodată.

La Lipsca, la fel. Crampa ce am contractat din cauza unui studiu exagerat de intens mi-a curmat firul unei promiţătoare cariere muzicale. De aceea, grija cea mai mare pe care am avut-o în învăţămîntul pianului a fost pe de o parte cultivarea auzului, pe de altă parte, evitarea crampelor profesionale. Nici unul din elevii mei nu a suferit vreodată de asemenea neplăceri.

Ajunsă la Lipsca, după atmosfera muzicală a Iaşului, mi-am dat seama că sînt o „prostuţă", că ceea ce auzisem în ţară nu se putea compara nici de cum cu manifestările din acel oraş al muzicii. Cînd l-am ascultat pe D'Albert, am rămas ca lovită de trăznet. Curios, Backhaus, eminent tehnician, nu m-a impresionat în aceeaşi măsură, deşi mijloacele sale pianistice erau cu mult mai impresionante decît ale lui d'Albert. Ceea ce mă interesa era nu atît pianul, cît muzica, cu M.

Amintiri, amintiri... Cîte aş fi putut scrie. Acum e mult prea tîrziu. Mă mulţumesc cu marile linii directoare ale unei cariere de dascăl cinstit. Poate că ar fi trebuit să trec sub tăcere că nu am terminat nici conservatorul din Iaşi şi nici pe acela din Lipsca. Şi aceasta este o „împrejurare defavorabilă" care mi-a servit, deoarece toată viaţa am fost obsedată de lucrul acesta şi am căutat să mă instruiesc mereu, să fiu la curent cu tot ce se scrie, să nu fiu „surprinsă" de ceea ce s-ar fi putut să apară nou în domeniul pedagogiei sau artei, fără ca eu să fi avut cunoştinţă. Din noianul de lucrări studiate, din marele număr de elevi pe care i-am îndrumat în deceniile închinate pedagogiei, cred că cel mai înţelept adevăr care se poate desprinde este acela că secretul profesiei noastre se poate rezuma la : *a învăţa cum se învaţă*".

Trecură mai bine de trei ore de cînd începusem să iau notele din care am desprins mărturiile de mai sus. Domnişoara obosise. I-am mulţumit pentru strădaniile sale, dar mi-am manifestat mirarea că despre succesele din lunga sa carieră nu-mi pomenise nici un cuvînt. „Acestea le găseşti dumneata prin hîrtiile ce vor rămîne de la mine. Am avut foarte mulţi elevi. Ataşamentul lor a fost cîte odată înduioşător. Iată o fostă elevă din Uruguay, care a venit de la Hamburg să mă vadă mai zilele trecute, ştiind cît de gravă este boala mea. Sau o studentă bulgară, care a făcut iarăşi o călătorie din acelaşi motiv. Sînt o mare alinare pentru mine vizitele repetate ale dumneavoastră, care mă fac să mă duc cu gîndul la vremea cînd nu voi fi...

Mulţumiri în carieră ? Da, am avut multe „recunoaşteri" oficiale, dar, în afară de concursurile internaţionale la care am participat în juriu, cea mai mare satisfacţie mi-au dat-o cursurile de perfecţionare pe care le-am ţinut cu zece ani în urmă la Fontainbleau, la Şcoala de artă americană, condusă de eminenta profesoară Nadia Boulanger. Am avut săli mereu pline iar cei ce m-au ascultat cu o atenţie extraordinară au plecat — cred — mulţumiţi. Parcă văd şi acum inscripţia de pe uşa clasei, neridicată încă la prima mea prelegere : Master Arthur Rubinstein. Am privit-o cu o legitimă emoţie, deoarece urmam după unul din marii muzicieni contemporani...

Dumneata vrei „pene de păun", care nu mi-au plăcut niciodată. Am să mă gîndesc şi am să-ţi caut încă vreo cîteva exemplare, deşi fac parte dintr-un patrimoniu de sentimente intime. Prietenia mea cu Nadia Boulanger, lungul şir de scrisori pe care ni le scriam, au reprezentat o mare bucurie, ca şi corespondenţa cu Igor Markevitsch sau cu Dinu Lipatti. Îmi scriu mereu, cu regularitate, toţi elevii mei care au făcut carieră în străinătate, iar împrejurarea că eram cunoscută peste hotare prin ei reprezenta nu atît o satisfacţie de ordin subiectiv, cît mai degrabă o mîndrie pentru ţara mea. Tot aşa de mulţumită am fost şi mai de mult, cînd Conservatorul din Lausanne mi-a oferit un angajament, pe care nu am înţeles să îl accept. Regret şi acum, însă, că nu am putut da urmare acum doi ani invitaţiei pe care mi-a făcut-o Yehudi Menuhin de a preda un curs la Şcoala sa de lîngă Londra. Sănătatea precară din ultimii ani m-a împiedicat".

Ludovic Feldman

— Din cele ce ne-ați relatat rezultă că ați fost unul dintre acei fericiți care s-au găsit aproape permanent în preajma lui Enescu și s-au bucurat de calda lui prietenie și apreciere

— Este adevărat! Am legat o prietenie mai strînsă cu Enescu cam prin 1945, după revenirea mea la Filarmonică. Îndeplineam atunci, prin rotație, funcția de concert-maestru, încît eram foarte aproape de pupitrul și de indicațiile dirijorului. De altfel, Enescu mă cunoștea încă de mai înainte; îi cîntasem Octetul și știa că mă preocupă compoziția, că o abordasem atît de tîrziu. Nu după mult timp, m-a invitat la el și curînd, am devenit un obișnuit al casei, fiind prezent cu regularitate la neuitatele ședințe de muzică de cameră pe care le organiza în locuința sa. La aceste ședințe muzicale, avid de a parcurge și cunoaște cît mai multă muzică, îmi luasem obiceiul de a mă așeza la pian lîngă maestru și de a-i întoarce paginile *. Am învățat imens atunci, în această postură de „întorcător de pagini". Enescu cînta totul pe dinafară, cu acea fenomenală memorie pe care i-o cunoaștem cu toții. Eu mă amuzam, uneori, întorcîndu-i cîte două-trei pagini deodată, ceea ce pe el nu-l deranja, ci din contră îl făcea să zîmbească cu îngăduință. Într-o seară, Enescu prezenta cîteva pagini din al său „Oedip". V. Jianu, era la flaut, Enescu la pian, iar eu, ca de obicei întorceam paginile, îndemnat de „obiceiul" de a mă juca cu filele, le-am încurcat și de data aceasta. S-a încruntat și m-a admonestat cu privirea. Cînd la sfîrșit mi-am arătat nedumerirea, justificîndu-mă că practicam acest joc nevinovat de timp îndelungat, mi-a răspuns: „Da! dar nu la lucrarea mea; pe asta o cunosc mai puțin decît pe oricare din celelalte".

Avea toată muzica în cap. A dirijat pe dinafară un monument ca „Damnațiunea" lui Berlioz, șoptind și textul cîntăreților, în momentul cînd aceștia se poticneau. Iată și o altă întîmplare, de-a dreptul de necrezut. La o ședință de muzică de cameră, Mihail Andricu, care era și el invitat, adusese cu sine partitura operei „Arianne et Barbe bleue", a lui P. Dukas. Văzînd partitura, Enescu și-a amintit că, în urmă cu treizeci de ani auzise această lucrare la Paris, o singură dată. S-a așezat la pian și ne-a cîntat, pe dinafară, întreaga uvertură. Exemple de felul acesta, la care eu am fost martor direct, s-ar putea cita atîtea încît aș putea așterne pagini întregi. La Paris se spunea, jumătate în glumă, jumătate în serios, că dacă s-ar pierde vre-odată partiturile simfoniilor lui Beethoven, un singur muzician ar fi în stare să le reconstituie din memorie: Enescu.

În ceea ce privește interesul pe care-l acorda primelor mele încercări în ale compoziției, îmi voi permite să scot în evidență cîteva momente ieșite din comun. Odată, pentru a-mi putea auzi, judeca și corija mai ales — sub aspectul orchestrației — prima mea lucrare simfonică, „Poemul tragic", a consacrat o repetiție a orchestrei de o dimineață întreagă acestui scop. Pentru a elogia cum se cuvine o asemenea inițiativă chiar cel mai ditirambic răspuns de mulțumire din partea mea ar fi cu totul neîndestulător. Iată încă un alt gest excepțional: în 1946 venise în Capitală Jehudi Menuhin care trebuia să apară ca solist într-un concert simfonic dirijat de Enescu. Într-o pauză a repetițiilor, maestrul aranjase o audiție a lucrării mele „Trio pentru suflători" pe care voia să i-o prezinte lui Menuhin. Acesta era curios să cunoască un compozitor care își începuse studiile în această atît de dificilă îndeletnicire, la vîrsta neobișnuită de 50 de ani. Rezultatul audiției a fost cît se poate de îmbucurător și încurajator pentru mine.

Fiind mereu în preajma lui Enescu, ca membru în orchestră, ca asistent la seratele sale muzicale, ca spectator în recitalurile sale, sorbindu-i fiecare vorbă, fiecare sfat — indiferent dacă mi-era adresat sau nu, mi-am dat seama că pentru acest mare artist și om vorba, gestul și gîndul cel mai neînsemnat chiar, reflectau o intensă vibrație artistică și — o dată cu aceasta — o profundă erudiție, o extraordinară competență și autoritate morală.

— V-am ruga să ne spuneți cîte ceva și despre alți artiști români, sau străini ale căror figuri vi s-au întipărit puternic în memorie.

— Nu pot uita o serie de concerte conduse de *George Georgescu*, în care el a realizat adevărate creații interpretative ale unor lucrări din marele repertoriu universal, clasic și contemporan, ca de exemplu în „Petruşka" de Stravinsky, „Pacific 231" de Honegger, „Amorul vrăjitor" de Manuel de Falla, „Bolero" de Maurice Ravel, „Don Quijotte" de Richard Strauss, „Pinii din Roma" de Respighi, „Missa Solemnis" de Beethoven, sau „Simfonia I-a de Șostakovici. De asemenea, este un fapt bine cunoscut acela că George Georgescu era și un remarcabil interpret al creației beetoweniene, brahmsiene și straussiene. Dar el are merite deosebite și în promovarea creației românești, avînd la activul său un impresionant număr de audiții ale compozitorilor noștri: M. Jora, M. Andricu, M. Mihalovici, F. Lazăr, Th. Rogalski,

* Continuarea din „Muzica" nr. 4/1969, pg. 28.

** De altfel, la toate concertele în care Enescu apărea ca pianist îndeplineam asemenea atribuție.

P. Constantinescu, A. Mendelsohn, Ion Dumitrescu, Gh. Dumitrescu etc.

Printre muzicienii de care m-a legat o trainică prietenie și pe care l-am apreciat în mod cu totul deosebit, era și *Alfred Alessandrescu*, compozitor de talent, de o mare finețe, și om de o vastă cultură. În ultimele trei decenii ale vieții sale, s-a ocupat aproape exclusiv cu dirijatul. Bagheta i-a răpit multă vreme, sustrăgîndu-l de la activitatea componistică — domeniu în care, sînt convins, ar fi putut să dea, și în această perioadă a vieții sale, lucrări remarcabile. Dovadă, ultimele lieduri pentru soprană și orchestră scrise cu puțin timp înaintea morții.Avea modestia și timiditatea omului de calitate dar și căldura și generozitatea artistului autentic. Descoperisem și o altă fațetă, mai puțin cunoscută, a lui Alfred Alessandrescu. În lunile de repaus, la Sinaia, discutam, în grup, diverse probleme mai deosebite de ordin muzical și artistic. Alfred era în asemenea împrejurări în centrul discuțiilor ; cu autoritatea și competența pe care i-o dădea deosebita sa cultură generală și muzicală, el reușea să limpezească ideile, să extragă esențialul, să definească pozițiile estetice și să tragă concluziile cele mai logice și mai conforme cu arta muzicală.

Dintre dirijorii și soliștii străini a căror artă interpretativă m-a impresionat mai puternic, aș vrea să citez aici doar cîteva nume, firește legate de preferințele mele : dirijorii *Felix Weingartner, Bruno Walter Pierre Monteux, Herman Scherchen, Bernardino Molinari* ; dintre soliști aș cita pe *Bronislav Hubermann, Pablo Casals, Walter Gieseking, Arthur Rubinstein, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Wilhelm Backhaus, Fritz Kreisler, David Oistrach și Iehudi Menuhin.*

N-o pot uita nici pe *Clara Haskil*, pianista originară din România, ființă de o mare modestie — o mare personalitate artistică. Cînd a cîntat, prin 1937, din nou cu Filarmonica din București, (ca tînără pianistă de mare perspectivă, mai cîntase înainte de primul război mondial cu Orchestra Ministerului Instrucțiunii), devenise o mare interpretă de renume european. Oferise cu această ocazie publicului bucureștean Concertul în fa minor de Chopin, iar ceva mai tîrziu, Concertul în Mi bemol major de Mozart. În interpretarea acestuia din urmă era inegalabilă. Jocul ei clar, înaripat, se potrivea de minune cu luminozitatea și sinceritatea lui Mozart, pe care îl diviniza ; ca și, de altfel pe Schubert și Schumann, cărora le dăduse interpretări unice.

Dotată cu talent muzical excepțional și cu o memorie de-a dreptul miraculoasă, Clara Haskil făcuse studii strălucite la Viena, iar, mai tîrziu, la Paris studiase cu Cortot. Între 1927—1940 a locuit la Paris, stabilindu-se ulterior în Elveția (1942). A fost iubită, aclamată și sărbătorită peste tot de marele public. De asemenea, cei mai mari artiști ai lumii o apreciau. Cîntase cu Ysaye, Casals, Enescu, Magaloff, Grumiaux, Geza Anda. O mare prietenie o lega de Dinu Lipatti, un alt artist a cărui generozitate, bunătate și timiditate o atrăgeau ; erau plămădiți din aceeași superioară substanță sufletească.

Am reîntîlnit-o în 1957, la Festivalul de la Edimburg. Mi-a împărtășit atunci dorința ei de a reveni în țară pentru un ciclu de concerte. Boala și moartea prematură au împiedicat-o însă.

Deosebit de vii mi-au rămas în memorie aparițiile la București ale lui Ravel, Stravinsky și Prokofiev. Aceștia mă interesau în primul rînd ca interpreți, soliști și dirijori, căci din punct de vedere componistic avusesem și pînă atunci ocazia să le cunosc cele mai multe dintre operele lor. Îți dădeai seama ascultîndu-i ca interpreți că ai în față personalități artistice deosebite care știau să reliefeze, în tălmăcirile lor muzicale, profunzimea și intensitatea sentimentelor, să prezinte cît mai limpede discursul și construcția muzicală.

— *Din spusele dv. am desprins ideea că trei personalități de seamă au contribuit la formarea dv. ca muzician : Klenk, Ondricek și M. Jora. Dacă maestrul Jora ne este apropiat nouă tuturora și cunoaștem coordonatele personalității sale, ca animator al vieții muzicale și creator de seamă, pentru Klenk și Ondricek, mai îndepărtați de generațiile de azi, ar fi credem util să ne dați unele amănunte în plus.*

— Păstrez o caldă și recunoscătoare amintire primului meu profesor de vioară, *Robert Klenk*, care în 1910, anul cînd am intrat eu la Conservator, avea 60 de ani. Era un om blînd, politicos, dar foarte sever în orele de curs. Cînta o dată cu elevul și corija pe loc. „Metoda sa de vioară", tipărită în 1892, a devenit baza oricărui studiu serios la acest instrument, constituind de fapt începuturile științifice ale școlii românești de vioară. Știam că fusese elevul lui Alex. Flechtenmacher, la înființarea Conservatorului din București (1864), al lui Helmesberger (tatăl) la Viena și al lui Ferdinand David la Leipzig. A desfășurat o strălucită carieră de concertist și de concert-maestru la Petersburg, Riga, Montreux, Lausanne și Vevey. Activitatea pedagogică pe care o începuse în Elveția, a continuat-o cu stăruință, competență și abnegație la București (1888), unde este invitat să-l suplinească și apoi să-l înlocuiască pe fostul său profesor. Mulți dintre violoniștii generației mele au fost elevii acestui înaintaș al pedagogiei violonistice românești.

Cînd am venit la Viena în 1912 să mă perfecționez ca instrumentist, am avut norocul să intru în clasa lui *Frantisek Ondricek*. Mare violonist el însuși, alături de Joachim și Sarasate, mi-a împărtășit cu generozitate secretele acestei arte consolidîndu-mi primele învățăminte căpătate de la Klenk.

Biografia artistică a acestui eminent pedagog începe în ultimele decenii ale veacului trecut, cînd, după studii strălucite la Paris cu Massart, interpretase în prima audiție concertul de Dvorak. Stabilindu-se în 1905 la Viena ca pedagog, el este autorul, împreună cu dr. S. Mittelman, al „Noii metode pentru obținerea tehnicii de maestru în cîntul viorii, pe baze anatomico-fiziologice". În anii următori, Ondricek înființează cvartetul ce i-a purtat numele, devine profesor de violină la Conservator (1908) și director al noului Conservator pe care îl fondează (1912). După primul război mondial, se reîntoarce în patrie, ca titular al „clasei de maeștri" a Conservatorului din Praga.

Deși activitatea multilaterală a maestrului *Mihail Jora* este cunoscută de noi toți, nu putem încheia acest capitol fără a spune ceva în plus despre omul Jora, care mi-a fost și îmi este atît de apropiat.

Primul contact cu muzicianul Mihail Jora l-am avut cînd acesta activa ca dirijor la Operă și Filarmonica și ca director al Radiodifuziunii Române, unde colaboram în cadrul cvartetului „Theodorescu". Puternica sa personalitate de compozitor, care reușise în lucrările sale o su-

perioară sinteză între mijloacele noi și baza folclorică a substanței muzicale, mă impresionase ascultîndu-i și cîntîndu-i opusurile

Cînd i-am devenit elev, a făcut pentru mine gesturi unice, de o profundă umanitate și generozitate, într-o perioadă destul de dificilă pentru mine. Nu precupețea timpul, energia și știința sa, creînd un climat propice pentru dezvoltarea mea în ale compoziției și susținerea încrederii în noul drum ales de mine. La cei 50 de ani ai mei de atunci, nu a ezitat să-mi dezvăluie tainele compoziției, pornind de la A.B.C.-ul armoniei, contrapunctului, fugii și formelor muzicale, urmărind, ca întotdeauna de altfel, formarea unei baze solide de cultură muzicală a elevilor săi. Îi port o profundă recunoștință atît ca pedagog cît și ca om.

— În dubla calitate, de compozitor, care acordați în creația dv. un loc important lucrărilor simfonice și în aceea de fost instrumentist cu o experiență dobîndită în decurs de peste două decenii în orchestră, ar fi interesant și util să faceți unele considerații generale asupra acestui amplu și complex organism sonor. De pildă, am dori să cunoaștem opinia dv. asupra mijloacelor și posibilităților expresive ale orchestrei, rolul fiecărei partide, a îndatoririlor fiecărui instrumentist, a acordajului, omogenizării, preciziei ritmice, a raportului dirijor-orchestră.

Totodată am dori să ne relatați cum s-au reflectat unele din aceste aspecte în activitatea din trecut a Filarmonicii bucureștene.

— Aș începe printr-o paralelă. Așa cum concertiștii de seamă se disting între ei printr-o sonoritate specifică, personală — chiar înainte de a vorbi de stil și interpretare — tot astfel și orchestrele simfonice de renume își au, fiecare, un profil sonor propriu. Așa cum sunetul unui Enescu, Kreisler, Hubermann, Thibaud, Menuhin, Heifetz, Oistrach sau Szering este propriu fiecăruia, tot așa sonoritatea unor mari ansambluri simfonice ca: Filarmonica din Viena, Moscova, Philarmonia din Londra, Filadelfia, și de ce să fim modești, acela al Filarmonicii din București se disting prin trăsături specifice. Pătrunzînd mai îndeaproape acest fenomen, descoperi că la unele predomină sunetul deosebit de îngrijit și rotund al suflătorilor, la altele sunetul cald al corzilor, acuratețea sau precizia ritmică, sau un echilibru extrem între toate compartimentele. Desigur, și tradiția, specificul național, școala muzicală, temperamentul unui popor cad în cumpăna specificului unei orchestre. Mă gîndesc, bunăoară, la arta violonistică a marelui nostru George Enescu, — vibrato-ul său atît de bogat și de diferențiat, schimbul de poziții, glissando-urile, mai ales cele spre nota superioară, trăsăturile de arcuș de o rară varietate și finețe — chintesență a tradiției artistice și temperamentale a poporului român. Ce bază solidă pentru școala violonistică românească și implicit pentru orchestrele noastre simfonice o constituie arta sa inegalabilă! Pe plan internațional, ea stă cu cinste, alături de aceea franco-belgiană a lui Isaye sau aceea rusă a lui Auer, care, prin discipolii lor, membri în orchestrele respective, au extins-o și au permanentizat-o în cîntul în colectiv. În ultimii 15 ani, Filarmonica din București s-a dovedit a fi un ansamblu de remarcabilă ținută internațională, talentat și cu o bogată experiență. Constatăm cu deplină satisfacție, unanimele aprecieri făcute de cronicile turneelor sale peste hotare, în marile centre muzicale, Paris, Londra, Viena, Moscova, Praga, etc. cu privire la căldura pasionată a corzilor, demonstrînd valoarea mondială a școlii violonistice românești. De asemenea, rotunjimea catifelată și precizia, la fracțiunea de secundă, a atacului suflătorilor, sau dozarea proporțională a fiecărei partide în cadrul ansamblului, au fost deseori consemnate.

Coeziunea perfectă a întregului colectiv, șlefuirea sonoră și maleabilitatea la care s-a ajuns, sînt rezultatul unui drum îndelungat parcurs de orchestră, drum nu lipsit de sinuozități și fluctuații inerente în viața oricărui ansamblu simfonic. Nu e cazul de a intra într-un istoric al ansamblurilor orchestrale, dar e limpede că de la clasici și pînă azi, s-au făcut, în materie de orchestră, salturi uluitoare, mai ales după apariția unui Berlioz, Rimski-Korsakov, Wagner, Richard Strauss. Dacă instrumentele de coarde au rămas cam aceleași, cu o creștere doar a exigențelor tehnice, instrumentele de suflat însă, s-au perfecționat necontenit, numărul lor a crescut. În compartimentul percuției s-a produs aceeași mare diversificare (poate chiar și mai mare) și îmbogățirea culorilor încît azi există lucrări simfonice scrise exclusiv pentru această familie. Îmi permit, cu această ocazie, să-mi exprim părerea că ar fi necesar de a îmbogăți orchestrele noastre simfonice cu un instrument atît de important, ca timbru și posibilități, cum sînt Undele Martenot. Numai satisfăcînd condiții ca cele de mai sus se pot rezolva probleme neobișnuite pe care le pun o seamă de partituri contemporane de Messiaen, Stravinsky, Boulez, Nono, Penderecki etc., care trebuie să-și găsească oricînd posibilități de realizare într-un ansamblu simfonic al timpului nostru.

Dar să revenim. În decursul anilor, s-au schimbat o serie întreagă de instrumentiști la pupitrele Filarmonicii, au apărut și au dispărut o seamă de personalități marcante. Bunăoară prezența unor instrumentiști ca: Constantin Dimitrescu, Petre Elinescu, Josef Prunner, Dan Simionescu, Vasile Jianu ș.a., care deseori aveau roluri solistice în orchestrele lui Dinicu, dădeau strălucire ansamblului, stimulau și antrenau pe ceilalți instrumentiști, contribuind la realizarea unei sonorități mai calitative.

S-a vorbit mult, exagerîndu-se, despre „criza" care a afectat Filarmonica din momentul unificării ei cu orchestra Operei (1922), rezultînd din faptul că aceiași instrumentiști trebuiau să acopere obligațiuni rezultînd din specificul fiecăreia din cele două instituții și desigur că în felul acesta a mers mai greu. S-a vorbit, cu această ocazie, despre o scădere a omogenizării. Curînd însă, prin atașamentul, efortul și chiar sacrificiul artiștilor, orchestra a dobîndit o sonoritate de calitate și s-a impus în viața muzicală a țării și în turnee peste granițe.

Desigur, o personalitate de talia lui George Georgescu, prezentă mereu la pupitrul orchestrei, și-a pus și aici amprenta sa. Iar vizitele unor artiști de renume mondial ca: Vincent d'Indy, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Alfredo Casella, în concertele din deceniile 3 și 4, reprezintă o confirmare în plus a aprecierii de care se bucură Filarmonica noastră.

Un moment deosebit de important a survenit, între cele două războaie, prin despărțirea Filarmonicii de orchestra Operei (1941), ceea ce i-a permis — fiind acum mai puțin obosită, să-și consacre toate forțele exclusiv

activității simfonice. Procesul de reînnoire a cadrelor, început în anul 1960, a însemnat iar un moment nou și decisiv în istoria orchestrei. După un timp relativ scurt, necesar închegării unui mare ansamblu, Filarmonica s-a ridicat din nou pe o treaptă foarte înaltă, confirmată și de ultimele remarcabile reușite.

— *Sînteți de acord că sonoritatea singură nu poate defini încă personalitatea unei orchestre. Cel puțin pe același plan trebuie pusă stăpînirea unei tehnici individuale și colective, desăvîrșite, de înaltă virtuozitate, capabilă să înfrunte orice dificultate, de orice natură ar fi și care, desigur, nu se realizează spontan.*

— Fără îndoială, problemele de tehnică și de sonoritate merg mînă în mînă și ele privesc pe toți interpreții, fie ei soliști, concertiști de muzică de cameră, dar la un mare ansamblu orchestral ele sînt și mai complexe și de o natură cu totul aparte. Aici intră în funcțiune rolul deosebit de hotărîtor al șefului de orchestră, care înmănunchiază și nivelează aducînd la același numitor tehnicile individuale ale instrumentiștilor. Lui îi incumbă sarcina de a doza și echilibra sonoritatea diverselor compartimente, de a stabili tempi necesari, inclusiv libertățile inerente discursului muzical, toată dinamica, toate nuanțele pe parcurs, să sugestioneze, să insufle întregului ansamblu, contopindu-se cu el, viziunea, concepția sa artistică, tot entuziasmul necesar pentru a da viață, în modul cel mai adecvat, unei partituri muzicale. Șeful de orchestră permanent are în plus și misiunea extrem de importantă și deseori decisivă, aceea de pedagogi : educarea, cizelarea, perfecționarea continuă și intransigentă a ansamblului orchestral, zi de zi, de la o repetiție la alta. În chestiuni de perfecționare, în artă în special, nu există limite. Totodată, o orchestră simfonică de valoare trebuie să rămînă extrem de maleabilă, gata să se acomodeze pe loc unei tehnici dirijorale diferite cînd e vorba de un oaspete străin la pupitrul orchestrei, oricît de neobișnuit ar fi stilul, gestica sau concepția muzicală, mai ales cînd este vorba de lucrări bine cunoscute.

Șefii de orchestră permanenți, de deosebită energie și perseverență, cărora Filarmonica le datorează o activitate neîntreruptă, de mare valoare și importanță națională, vorbesc de acei cu care am avut cinstea de a colabora, sînt : Dimitrie Dinicu, personalitate marcantă în lumea noastră muzicală, violoncelist de seamă, dotat cu un instinct artistic ieșit din comun. Colaborarea continuă cu marele Enescu, ca instrumentist și apoi ca dirijor, i-a fost de un ajutor imens. Dimitrie Dinicu a luptat din greu și cu tenacitate în folosul unei activități rodnice și a rămînerii în viață a unei orchestre simfonice subvenționată de stat. Îi port o amintire caldă și recunoscătoare. Dar de marele nostru șef de renume mondial George Georgescu, mai e nevoie oare să vorbim ? Născut cu bagheta în mînă, precum spunea despre dînsul George Enescu, a depus o lungă activitate, de peste 4 decenii, ridicînd Filarmonica la un nivel artistic din cele mai frumoase. Nenumăratele sale succese personale, cu totul excepționale, în lumea întreagă, în plus acelea obținute în turneele peste granițe cu orchestra Filarmonicii, au adus acestei instituții un mare și răsunător prestigiu.

O altă personalitate puternică, cu totul remarcabilă, în posesia unui talent dirijoral de mare clasă, pe lîngă acela de compozitor a fost aceea a lui Constantin Silvestri, care a condus Filarmonica în calitate de șef de orchestră și de director totodată, în anii 1947—1953. El a fost acela care mi-a cerut să preiau conducerea violinei a doua, în calitate de concert-maestru.

— *Ar fi instructiv să auzim de la Dvs. cum se realizează de fapt această „tehnică colectivă" despre care vorbeați mai sus.*

— În primul rînd trebuie continuat, chiar cu mai multă străduință, studiul zilnic individual al membrilor orchestrei, indiferent dacă sînt soliști sau tutiști, pentru a se prezenta astfel în orice moment într-o ținută tehnică desăvîrșită. Ar fi o naivitate să credem că 40 de instrumentiști de formă impecabilă plus 30 într-una mediocră vor da un ansamblu de 70 de instrumentiști excelenți. Rezultă dimpotrivă o scădere sensibilă a valorii de ansamblu.

Totodată, cred că instrumentele înseși, din orice compartiment al unei orchestre simfonice, trebuie să fie obiecte de valoare, oferind o sonoritate de o calitate superioară.

Nu știu dacă la vreo orchestră din lume, pentru perfecționarea intonației, s-a pus în practică ideia unor studii zilnice colective, de cîteva minute, la începutul unei repetiții și anume game de tot felul, nu numai cele uzuale, majore și minore, ci și game modale, exotice, acelea preconizate de Olivier Messiaen. Ași preconiza chiar intonarea, intenționat falsă (1—2 come mai sus, sau mai jos) a uneia sau a mai multor note consecutive, a unei fraze întregi, de către concert-maestru sau de către un suflător pentru adaptarea imediată a întregii orchestre la această intonație diferențiată. Oricînd, din cauza indisponibilității unui solist sau a dezacordării posibile a instrumentelor într-o sală cu temperaturi variabile, lucrul acesta este posibil și atunci întreaga orchestră trebuie să se acomodeze, într-o frîntură de secundă, fără ca auditoriul să observe ceva. De asemenea, aș propune studii scurte. zilnice, pentru învingerea celor mai complicate probleme de ordin ritmic, timbral sau dinamic, deseori prezente în muzica contemporană. Poate că un compozitor cu talent pedagogic special, se va gîndi la cele de mai sus.

— *În calitate de compozitor, aveți un cuvînt greu de spus în ceea ce privește repertoriul. Cum apreciați „politica" de repertoriu care s-a dus de-a lungul anilor la Filarmonica din București ? Vă-am ruga, totodată, să insistați asupra acelor aspecte legate de muzica românească și de repertoriul universal contemporan.*

— Fără să fac din aceasta un simplu act de complezență, apreciez că politica de repertoriu a Filarmonicii a fost, aproape întotdeauna de-a lungul timpului, cea mai adecvată dacă o raportăm la dorințele publicului și la sarcinile sale de instituție de cultură muzicală. Și pînă la urmă, judecînd bine, vedem că nici nu putea să fie altfel. O instituție de natura și prestigiul Filarmonicii nici n-ar putea să facă altfel, dacă într-adevăr vrea să corespundă celor două obligații esențiale citate mai înainte.

A fost, de-a lungul timpului, un fapt pozitiv acela că la Filarmonică s-au programat, în mare măsură, în afară de marile capodopere ale muzicii universale preclasice, clasice și romantice și cele mai valoroase și reprezentative lucrări contemporane, românești și străine. Numai în felul acesta Filarmonica poate spune că a con-

tribuit la culturalizarea muzicală a publicului nostru, culegînd rezultate tot mai frumoase.

Dat fiind producţia relativ redusă de compoziţii autohtone din cea de a doua jumătate a secolului trecut, lucrările româneşti din programele simfonice apăreau destul de rar. Se pare însă că ritmul programărilor era şi mai lent decît acela al creaţiei. Aşa se explică unele critici care au apărut cam pe la începutul secolului nostru cu privire la „politica" de repertoriu naţional a lui Eduard Wachmann. Treptat însă, după revenirea la conducere a lui Dimitrie Dinicu, situaţia s-a ameliorat, în aşa fel încît de ex. în 1908, Orchestra Ministerului Instrucţiunii organizează un concert integral intitulat: „Audiţia operelor simfonice ale compozitorului Alfons Castaldi, sub direcţiunea autorului". În acelaşi an, publicul a putut asculta un concert asemănător dedicat creaţiei lui George Enescu. Au mai fost invitaţi să dirijeze orchestra, prezentîndu-şi compoziţiile proprii, Ion-Nona Ottescu, Ionel Perlea, Mihail Jora, Constantin Nottara, Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin etc.

Dintre dirijorii oaspeţi care au acordat creaţiei autohtone o apreciere deosebită, era *Herman Scherchen.* Alături de marele repertoriu universal, el dezvăluia publicului de atunci şi frumuseţile unor lucrări ca „Acteon" de A. Alessandrescu, „Privelişti moldoveneşti" de Jora, „Simfonia de cameră" de Andricu, Suita a II-a de Enescu. Dirijorii noştri, artiştii instrumentişti şi chiar publicul de atunci, nu au rămas insensibili în faţa „noutăţilor" vremii. Filarmonica a avut şi are menirea de a răspîndi, pe lîngă marile capodopere ale tuturor timpurilor, şi datoria de a familiariza publicul cu lucrările importante ale contemporaneităţii, cu inovaţiile din ultimile decenii, pentru a micşora, cît mai mult posibil, distanţa şi discrepanţa dintre ascultătorii din sălile de concert şi muzica timpului în care trăim.

Să-mi fie permis să vorbesc, cu acest prilej, despre un vechi vis al meu, pe care aş dori mult să-l văd realizat şi asta cît mai curînd. E vorba de organizarea unor festivaluri internaţionale de muzică contemporană la noi în ţară. Bineînţeles, fără a prejudicia cu nimic obişnuitele concursuri şi festivaluri „George Enescu", din contră, acestea ar trebui chiar îmbogăţite. E bine ca festivalurile propuse să se desfăşoare în timpul verii dacă e posibil anual, într-o regiune de munte, Sinaia, Braşov, etc., care să dispună de o sală de concert corespunzătoare, cu o acustică perfectă, de suficiente locuri de cazare etc. Fără umbră de îndoială, cred că a sosit momentul afirmării în faţa unui for competent internaţional de muzicieni, melomani şi critici, atît a bogatei şi foarte valoroasei arte creatoare cît şi acelea interpretative de înalt nivel artistic din ţara noastră. Fără discuţie, trebuie acordată o preponderenţă accentuată, printr-o programare mai masivă, lucrărilor celor mai reprezentative şi mai reuşite ale şcolii româneşti de compoziţie, lăsînd loc şi unor lucrări valoroase din repertoriul internaţional. Avem talente creatoare deosebit de viguroase, avem o falangă de concertişti, artişti, interpreţi de seamă din toate domeniile, avem formaţii de cameră şi orchestre simfonice consacrate, maeştri de prestigiu ai baghetei, şi mai vîrstnici şi mai tineri.

Cred că Filarmonicei „George Enescu", orchestrei şi întregii instituţii îi revine un rol deosebit de important şi de mare cinste în această direcţie, alături de celelalte orchestre, a Radiodifuziunii, a Operei, alături de acelea din oraşele ţării, în continuă ascensiune, în frunte cu admirabila Filarmonică clujeană.

Este cert că iniţiativa principală şi hotărîtoare, impulsul cel mai puternic, vor veni din partea Uniunii Compozitorilor şi a Comitetului pentru Cultură şi Artă, cele mai adînci interesate şi cele mai în măsură să stabilească toate detaliile şi să conducă în mod eficient o astfel de manifestare extrem de dificilă şi de mare răspundere. Sînt convins că aceste festivaluri vor obţine succese strălucitoare şi durabile, ducînd faima artei muzicale româneşti peste ţări şi mări.

— În ceea ce vă priveşte, cum apreciaţi sprijinul pe care Filarmonica vi l-a acordat în domeniul compoziţiei?

Începînd din anul 1945, numeroasele prime audiţii de muzică simfonică la Filarmonica din Bucureşti (Poemul tragic, Simfonia în Do, Suita nr. 2, Fantezia concertantă pentru cello, Opt scene de balet, Oda solemnă, Uvertura festivă, Concertul pentru flaut, Concertul pentru 2 orchestre, Cinci piese pentru orchestră, Simfonietta şi Variaţiunile simfonice) atestă acest sprijin, înţelegere şi apreciere. Acelaşi substanţial suport l-am găsit şi la muzica de cameră. Deşi aceasta rămîne fundamentul oricărei culturi muzicale, nu s-a reuşit încă atragerea mai masivă a publicului, care să umple cu adevărat sălile de concert.

Sînt recunoscător tuturor acelora care au considerat că lucrările mele pot sta onorabil alături de capodoperele universale, în alcătuirea unui program.

La Filarmonică mi-au fost cîntate: Trio pentru suflători, Trio pentru coarde, Cvintetul pentru suflători, Contrastele pentru vioară, Sonata pentru vioară şi pian, Sonata pentru violoncel şi pian, Cvartetul de coarde şi cele Cinci poeme pe versuri de Mariana Dumitrescu.

SUZANA ZUPPERMAN

JACK BRATIN

TRAIAN NANU

Retrospectivă

Luna martie s-a înscris printre cele mai rodnice, ale stagiunii muzicale curente, datorită atît multitudinii cît și calității manifestărilor artistice din cuprinsul ei. Filarmonica „George Enescu" s-a bucurat de mai mulți oaspeți de notorietate, începînd cu dirijorul francez Louis Frémaux, care între anii 1956—1965 a deținut funcția de dirijor permanent la opera din Monte Carlo. Șef de orchestră apreciat la Paris ca și la Viena, Roma, Florența, Lisabona etc. el este și titular al „Marelui premiu al discului".

Ne-a impresionat plăcut chipul în care dirijorul a reușit să redea — cu surîsul pe buze și gestul fin, fără ostentație — o partitură atît de romantică și de exigentă ca aceea a Uverturii la Freischutz de Weber ca și mereu actualul și savurosul *Vals* de Ravel, condus cu grațioase ezitări și acele rubato-uri de tempo ce-l caracterizează. Solicitînd cu bonomie și eleganță o întreagă partidă orchestrală sau numai anumite unități, cu pasager caracter solistic, Louis Frémaux înscria aceste intervenții cu o discreție pilduitoare, în mecanica sa dirijorală, în tehnica sa de baghetă. Nimic de paradă, nimic de suprafață în tot ceea ce a făcut la pupitru. Chiar dacă în monumentala simfonie *Jupiter*, execuția propriu-zisă nu a atins însăși perfecțiunea, lucrarea a fost redată în stilul propriu, mozartian.

Concertul a avut ca solistă pe pianista sovietică Nina Lelciuk, titulară a mai multor distincții internaționale (concursurile de pian „Chopin", „Marguerite Long — Jacques Thibaud", „Van Cliburn"). În *Rapsodia pe o temă de Paganini* de Rachmaninov a învederat o foarte bună pregătire pianistică. Are un tușeu bine diferențiat și realizează uneori culori frumoase. Pasajele de coral, pe cunoscuta melodie gregoriană (Dies Irae) au fost expuse cu adîncime și sensibilitate. Este neîndoios că pianista își va cuceri treptat rolul predominant, solistic, pe care lucrarea lui Rachmaninov — unde pianul apare îndeobște obligat — nu îl favorizează prea mult.

La 8 martie s-au împlinit o sută de ani de la moartea lui Berlioz. În programul recomandărilor de la UNESCO, în vederea comemorării pe anul acesta, figurează și Berlioz împreună cu François Couperin și Rimski-Korsakov.

Să relevăm, cu acestea, atenția acordată centenarului berliozian la Filarmonica „George Enescu" unde neobositul, destoinicul dirijor Emanuel Elenescu a prezentat *Damnațiunea lui Faust*. S-a spus despre această legendă dramatică, despre această operă de concert că e un adevărat mozaic făcut din bucăți concepute separat dar „ajustate" în chip superior. Fapt este că alături de Simfonia fantastică și de uvertura la *Carnavalul roman*, *„Damnațiunea"* rămîne lucrarea cea mai populară a compozitorului.

Orchestra simfonică și corul Filarmonicii (dirijor V. Pîntea) precum și reputații soliști Emilia Petrescu (Margareta), Cornel Fînățeanu (Faust), Nicolae Florei (Mefisto) și Al. Voinescu (Brander) și-au înmănunchiat eforturile reușind să prezinte lucrarea îngrijit, luminos și atrăgător.Dirijorul Elenescu are merite deosebite în ceea ce privește energia și justețea cu care a redat scînteietoarea orchestrație berlioziană. A favorizat totodată momentele cantabile, atît de poetice, ale soliștilor și a coordonat cu succes întreaga muncă artistică. Programul de sală întocmit în chip laborios și competent, foarte documentat și cu vădită simpatie față de arta marelui muzician a fost semnat de muzicologul V. Pop-Băleni.

În cadrul schimburilor artistice dintre țara noastră și Franța, ne-am bucurat de prezența la București a Orchestrei Naționale a Radioteleviziunii franceze, care a dat două concerte simfonice în sala mare a Palatului. Jean Martinon, dirijor de notorietate, în același timp compozitor, a prezentat lucrări cunoscute și prețuite de publicul nostru: Simfonia în do de Bizet *Prélude à l'après midi d'un faune* de Debussy și Suita a doua din *Bacchus et Ariane* de Roussel.

Dirijorul a reușit să cucerească repede sala, datorită însușirilor sale de a transmite pregnant și cu elocință intențiile-i interpretative. Juvenila energie cu care a prezentat muzica lui Bizet de o atît de ponderată, de clasică factură, caracterul visător al celebrului Preludiu debussyst și dinamismul, exuberanța din Suita a II-a *Bacchus et Ariane* de Roussel și-au aflat în Jean Martinon, tălmăcitorul de fond, de o remarcabilă competență artistică. Jean Martinon se bucură de o tinerețe impresionantă în ciuda anilor care totuși s-au adunat asupra sa, ningîndu-l abundent. Bine-nțeles, ascultătorii au apreciat cu mult interes Suita în do major pentru orchestră de George Enescu despre al cărui Preludiu la unison — Zoltan Kodaly a spus, cum se știe, că este cel mai frumos exemplu de monodie, unic în întreaga literatură universală a muzicii simfonice. Realizarea acestei exigente pagini enesciene a depășit chiar cele mai optimiste așteptări. Sub îndrumarea sigură, precisă, a lui Jean Martinon care cunoștea lucrarea perfect și care a condus-o, de altfel, pe de rost, coardele cărora le este încredințat exclusiv Preludiul, au sunat ca un singur instrument, realizînd perfect acel „unison" pe care l-a avut în vedere George Enescu.

O seară mai tîrziu, Roberto Benzi. Dinamicul, exuberantul șef de orchestră este o figură familiară și dragă publicului bucureștean, care a avut mai multe prilejuri de a-l vedea conducînd. Este de subliniat caracterul clasicizant al preferințelor sale dirijorale — ceea ce s-a vădit și în concertul pe care l-a condus: Schubert — uvertura *„Rosamunde"*, Schumann — Simfonia a IV-a. Cu trecerea anilor, Roberto Benzi apare la pupitru, tot mai ponderat și mai sobru, mai puțin poate,... incandescentul copil-minune de odinioară, dar mai interiorizat, vădind potențele reale ale unui muzician autentic. Am vorbit de clasicizantul Roberto Benzi. El nu

a apărut mai puțin clasic în ceea ce privește preferințele-i dirijorale atunci cînd a prezentat *Metabole* de Henri Dutilleux ca și „*Pavane pour une infante defunte*" și „*Rhapsodia*" de Ravel — realizate cu acea claritate și finețe care sînt apanajul spiritului, al artei franceze.

Ne grăbim să vorbim despre orchestră a cărei activitate, ale cărei realizări le cunoaștem, de altfel. Am prețuit, odată mai mult, bunul său acordaj, sonoritatea de ansamblu, omogenă, bine nutrită, eleganța impecabilă a frazării și cîntul nuanțat precum și participarea vie, pasionată a muzicienilor la actul interpretării.

Concertele Orchestrei naționale a Radioteleviziunii Franceze s-au înscris drept unele dintre cele mai de seamă manifestări artistice din actuala stagiune muzicală bucureșteană.

Un alt eveniment artistic al stagiunii rămîne, prezența în mijlocul nostru a lui Yehudi Menuhin și a formației sale „Menuhin Festival orchestra". În cele două concerte susținute la București, ilustrul violonist a apărut și în postura de șef de orchestră.

Menuhin a venit să concerteze atras de meleagurile noastre unde, în tovărășia marelui și neuitatului său maestru, a încercat de copil înflăcărata-i pasiune pentru artă. A venit aici unde știe că este iubit și înțeles — el fiind descendentul unei mari arte violonistice — azi, unul dintre prea puținii interpreți ce reprezintă acea filiație ilustră care prin Enescu, coboară de la cei mai mari violoniști ai timpurilor. Din acest punct de vedere concertele sale au însemnat pentru noi un adevărat balsam artistic. În concertul în re minor, pentru două viori și orchestră de Bach ca și în Concertul în la major, pentru vioară și orchestră de Mozart, condeiul care îndeobște punctează momentele de seamă ale interpretării artistice, nu a mai înregistrat de data aceasta nimic, cedînd în fața vrajei indicibile a supremei arte. Am retrăit momentele neuitate cînd unul lîngă altul, George Enescu și Yehudi Menuhin cîntau în avîntata lor dăruire pe Bach, am resimțit fiorul interpretărilor enesciene în Mozart și am gustat chiar și Romanțele de Beethoven.

Există o seninătate olimpiană în tot ceea ce cîntă Menuhin. El ne aduce mireasma negrăită a marilor interpretări de odinioară, și învolburările sale, unele precipitări de tempo, ca și îndelungile filaje finale, pînă și unele îndulciri suave, de ton, nu au făcut decît să ni-l amintească pe marele său maestru.

De mai bine de un deceniu marele violonist a inițiat formația „Menuhin Festival Orchestra" — gîndind ca aceasta să slujească pentru înregistrări. Alcătuită din muzicieni de o mare competență profesională, ea are o seamă de realizări valoroase în domeniul muzicii de cameră. Dar azi, Menuhin și orchestra sa sînt prezenți la cele mai de seamă festivaluri internaționale, făcînd totodată turnee lungi de concerte din America pînă în Noua-Zeelandă.

În cele două concerte a reușit să cucerească pe cei mai exigenți ascultători, datorită preciziei și fineței execuției, a stilului interpretativ, de fiecare dată apropiat lucrărilor, compozitorilor prezentați. Vrem să arătăm că această formație beneficiind de numele ilustru al lui Menuhin, este ea însăși o orchestră care merită să-l aibă în fruntea ei.

În Concertul în la major de Mozart, Yehudi Menuhin a dirijat orchestra apoi, de cîte ori a fost cazul, în pasajele solistice s-a întors către public căci orchestra este atît de disciplinată încît poate cînta perfect, cu o precizie de ceasornic, fără a avea nevoie să fie dirijată. Cadențele ale căror aspecte improvizatorice nu au fost atît de interesante ca cele scrise în stil mozartian de către Joachim, au apărut totuși, dincolo de elementele virtuozității, concepute cald și cu anumite rezonanțe populare.

Programele celor două concerte au cuprins îndeosebi simfonii și lucrări concertante ale marilor clasici ai muzicii (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert). Dar au fost și piese de concert ale unor contemporani ca englezul Maw Nicholas a cărui Sonată pentru orchestră de coarde și doi corni ne-a prilejuit cunoașterea soliștilor John Burden și Timoty Brown, corniști de înaltă clasă, care s-au distins prin cîntul lor suav, dulce în surdină, nuanțat la extrem.

E de menționat la loc de cinste, de asemenea, concertmaestrul orchestrei, violonistul Robert Masters care în dublul concert de Bach, în re minor, a fost partenerul inspirat, discret și de o remarcabilă ținută artistică a lui Menuhin.

Fiecare membru al orchestrei a avut o participare subtilă și activă la interpretare, toți apărînd ca niște artiști instrumentiști de seamă. S-au detașat luminos, dintre suflători, flautista Patricia Lynden, oboista Mary Catton, oboistul Michel Dobson.

Nu am putea încheia aceste sumare punctări ale unor momente din cele două concerte, care s-au bucurat de un mare și justificat succes, fără a cita, unele din suplimentele acordate de Menuhin din Bach, ca de pildă Adagio din Sonata I în sol minor, Andantele din sonata a II-a în la minor și Gavota din Partita a III-a în mi major, cîntate cu acea liniște, concentrare și elevație a gîndirii care ne-a strecurat în inimi fiorul marei, adevăratei arte.

Îl așteptăm cu drag, oricînd, pe Yehudi Menuhin singur ori cu orchestra sa, în mijlocul nostru. Vor fi, ca și acum, adevărate zile de sărbătoare.

În sala mare a Palatului a avut loc spectacolul *Boema* într-o distribuție strălucită, cu care nu ne întîlnim prea des: Virginia Zeani — Mimi; Ludovic Spiess — Rodolfo; Octav Enigărescu — Marcello; Maria Crișan — Musetta; Constantin Dumitru — Colline; Lucian Marinescu — Schaunard și alții. Am spus „nu ne întîlnim prea des" întrucît în afară de Virginia Zeani, musafir drag, care nu-și uită patria de obîrșie, unii dintre interpreți ca, Ludovic Spiess, Octav Enigărescu se manifestă mult și peste hotare.

Virginia Zeani întrunește toate calitățile vocale și scenice care să satisfacă întruchiparea unei ideale Mimi. Ea a pătruns sfioasă și drăgălașă în mansarda boemă unde se afla Rodolfo pentru a-i aprinde lumînarea. Scena în care se înfiripă dragostea dintre cei doi eroi ai dramei a fost realizată cu multă gingășie. Virginia Zeani a povestit cu o grație captivantă în celebra-i arie *Mă numesc Mimi* viața ei simplă și singuratecă, dorul ei de flori, de soare. Păstrîndu-și prospețimea, claritatea și gingășia nativă, vocea Virginiei Zeani a apărut, odată mai mult, polizată la o înaltă școală. Dar nu este vorba numai de o voce frumoasă, frumos șlefuită, ci de

chipul inteligent și sensibil în care este condusă, de minunatele-i potențe expresive. Iar cînd Rodolfo i-a luat mîna înghețată — în celebra arie *Che gelida manina* — căci cei doi interpreți au cîntat opera în original — a fost o promisiune a unei iubiri ardente. Vocea magică a dragostei a răsunat la Ludovic Spiess cu o forță și amploare uriașe, în același timp cu distincție și cu nuanțe judicios dozate și foarte expresive în forte-piano, ale unui mare și rafinat artist. Duetul final din actul I dintre Mimi și Rodolfo a reprezentat o adevărată demonstrație de superioară artă. Cei doi eroi au apărut legați prin sentimente sincere și curate. Ei au trecut, ca într-un vis, cu cuvintele lor de dragoste pe buze fiind demne de relevat înflăcărarea și dăruirea cu care au cîntat. Rodolfo a apărut generos sufletește, uman și de o noblețe cuceritoare. Spiess a realizat un personaj bine conturat, foarte diferențiat. Și acel faimos *do* supraacut, care la începutul carierii sale i-a dat griji chiar lui Carusso, a fost pentru interpret un joc facil și superb al cîntului. Dar și ceilalți parteneri s-au aflat la un nivel artistic de calitate. Octav Enigărescu a cîntat cu o voce bine timbrată și cu mult nerv. Maria Crișan a făcut o Musettă cochetă în stil bulevardier tipic.

Cu mult dramatism a fost realizată scena finală în ultimul act, cînd sensibilitatea acută a boemilor era exacerbată de durerea unei vieți pline de lipsuri în care un manșon pentru mîinile înghețate ale lui Mimi, reprezenta suprema bucurie...

Regizorul Hero Lupescu are meritul de a fi reliefat în deosebi latura profund umană a dramei imprimînd tuturor interpreților distincția unor artiști autentici și anulînd vulgaritatea care deseori a putut păta un asemenea spectacol de valoroasă factură.

La Opera Română *Boris Godunov,* cu Nicola Rossi Lemeni în rolul titular. Basul Lemeni și-a făcut debutul la Veneția în anul 1946, cînd era în vîrstă de 26 de ani, tot în opera *Boris Godunov.* De data aceea a interpretat rolul lui Varlaam, rol agreat de altfel și de Șaliapin, alături de acela al lui Boris. A cîntat apoi pe rînd pe unele din marile scene, rolurile de bas din repertoriul liric. Statura și ținuta sa scenică impozantă, măiestria interpretărilor dramatice i-au atras prețuirea. L-am revăzut pe basul Lemeni în țarul Boris. Intrarea sa în scenă este impresionantă : dominator, hieratic și sumbru, într-unul din cele mai somptuoase veștminte cu putință. A proferat cunoscuta frază de debut cu tragicul presentiment al dramaticei sale domnii. Vocea sa deși cu unele ușoare inegalități a apărut caldă și de o anumită dulceață. Dar și accentele vehemente specifice rolului nu au lipsit. În scena halucinațiilor și în monolog, dar mai ales în actul final al morții, Lemeni a pus în joc complexul însușirilor sale actoricești creînd atmosferă, dominînd, de departe, rolul nefericitului țar căruia i-a dat un puternic relief.

Tot oaspete de peste hotare a fost, în același spectacol, și tenorul bulgar Lubomir Bodurov, care a interpretat cu succes rolul falsului Dmitri : voce foarte limpede, vibrantă, tinerească. Distribuția a înmănunchiat, în chip fericit pe unii dintre cei mai valoroși soliști ai noștri în frunte cu Elena Cernei, Octav Enigărescu, Valentin Teodorian, Viorel Ban, Ion Stoian, Mihaela Botez, Maria Șindilaru, Maria Săndulescu, Valeria Savu, Ioan Hvorov, Constantin Gabor ș.a. cărora li s-ar cuveni cronici elogioase dacă spațiul ne-ar îngădui. Prilejurile fără îndoială, nu vor lipsi.

Să relevăm, cu acestea, corul operei dirijat de Stelian Olariu (cînt în piano și mezza-voce de remarcabilă calitate. Conducerea muzicală a lui Constantin Petrovici care a dirijat ambele spectacole s-a dovedit (în Boema) atentă, îngrijită ; orchestra a cîntat discret și în bună corespondență cu exigențele scenei. Dar repetate decalaje, în Boris Godunov (tabloul revoluției) au fost greu de suportat. Este o lucrare care se cere studiată serios, pînă la stăpînirea ei pe de rost.

După acest... intermezzo, după această incursiune în domeniul teatrului liric, vom reveni la Filarmonică unde am avut ca oaspete, între alții, pe pianistul Gabriel Tacchino care are un adevărat palmares de prime premii internaționale. El s-a făcut cunoscut mai de mult (a mai concertat la noi) fiind foarte apreciat, pentru toate realizările sale. L-am așteptat... Din păcate a cîntat un Concert de Saint Saëns, pentru pian și orchestră (al doilea în sol minor), lucrare de sonoritate exterioară și grandilocventă, care nu putea să ofere decît unele aspecte ale artei interpretului. Tacchino a desfășurat într-adevăr un joc pianistic plin de nerv, de strălucire, tehnica sa, de mare școală, apărînd, o dată mai mult impresionantă. Era demnă însă, fără-ndoială, de o cauză mai bună. Înțelegem și subliniem la modul pozitiv perseverența exemplară cu care majoritatea interpreților de peste hotare apără muzica națională, dar pe Tacchino l-am fi dorit în postura interpretului interiorizat, de profunzime dramatică, aceea a artistului sensibil care s-a dovedit în alte împrejurări și pe care ne-ar fi prilejuit-o interpretarea unui concert de Bach, Beethoven sau Brahms pentru a da aceste exemple. Dirijorul Mircea Cristescu a prezentat cu prilejul acestui concert și o cantată pentru cor de femei și orchestră „Arc reflex" de Marius Suciu, în primă audiție. Violoncelist în orchestra Filarmonicii „George Enescu", Marius Suciu și-a făcut timp nu numai pentru unele manifestări solistice dar și pentru compoziție. Este interesant de arătat că lucrarea a rezultat din colaborarea cu poetul Ion Molea, o colaborare în sensul că, de data aceasta compozitorul — după propria-i afirmație — este acela care i-a sugerat poetului cele ce dorește. Ca într-o simbioză perfectă, la rîndul ei „poezia i-a îmbogățit ideea prealabilă".

Compozitorul a împărțit orchestra — redusă de altfel — în două grupe denumite, destul de plastic „aspră" și „moale".

Această împărțire pe două grupe orchestrale se justifică prin dorința de a crea sonorități contrastante diferite.

Compozitorul afirmă că a urmărit să realizeze, în ceea ce privește corul, echivalențe între literele cuvintelor și sunete, „unei litere corespunzîndu-i întotdeauna un sunet pe scara modală pe care se construiesc". Este o operație foarte pretențioasă și îndeosebi la o primă audiție asemenea lucruri sînt mai greu de sesizat.

Am urmărit „Arcul reflex", care are o factură complexă, desigur, cu interes. Așteptăm însă pe tînărul compozitor cu o lucrare în care muzica să se dispenseze cît mai mult de explicațiile autorului... Să fie convins că dirijorul Mircea Cristescu, care își pune talentul și

munca artistică pentru promovarea tineretului, i-o va prezenta cel puțin cu aceeași diligență și dăruire.

La orchestra simfonică a Radioteleviziunii s-a făcut remarcată harpista Martine Géliot (premiul I al Conservatorului din Paris) care sub conducerea muzicală a dirijorului Henry Selbing a interpretat concertul pentru harpă și orchestră în si bemol de Haendel. Muzicală, serioasă și aplicată, solista a cîntat nuanțat respectînd stilul haendelian. Însușirile sale artistice și excelenta-i școală s-au valorificat îndeosebi în partea a doua a lucrării, larghetto (ciaccona), unde cîntul solistic este mai mult descoperit.

Tot la Radioteleviziune tînărul dirijor italian Alfredo Bonavera (laureat al concursului de dirijat „Dimitrie Mitropoulos" din anul acesta de la New York) s-a distins prin finețea și precizia cu care a prezentat, între altele, uvertura la opera „Scara de mătase" de Rossini, ca și prin tactul cu care a acompaniat, în concertul pentru vioară și orchestră no. 1 în do major de Haydn pe Mihai Constantinescu, solistul lucrării. Activitatea necurmată a violonistului Mihai Constantinescu în țară și peste hotare, marele repertoriu de care dispune, inteligența și simțirea aduse în interpretare îi acordă un loc de frunte în rîndurile soliștilor noștri. Subliniem nu numai vitalitatea expresiei sale dar și cadențele pe care le-a scris pentru acest concert și care reprezintă o bună însușire a stilului haydn-ian.

Orchestra „Academică" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", aflată în al doilea an de existență, a dat un concert de concerte, la Ateneu. Asemenea manifestări artistice sînt bine venite. Ele înfățișează realizările studenților, familiarizîndu-i totodată, de timpuriu, cu scena, cu publicul.

Concertul pentru oboi și orchestră de Alessandro Marcello ne-a dat posibilitatea să apreciem calitățile solistului Radu Chișu (laureat de altfel al Concursului internațional „Primăvara la Praga" — 1968) : sunet suav, frumos nuanțat în piano, virtuozitate în executarea pasajelor rapide și însușirea spiritului muzicii din epoca respectivă (autorul, frate cu Benedetto Marcello a fost contemporan cu Bach). Sugerăm, totuși, solistului, care este un talent deosebit, să se agite cît mai puțin în timpul execuției.

Concertul pentru harpă și orchestră în fa major de Haendel a fost interpretat de Adriana Anca. Este o lucrare de exigență tehnică. Are lungi cadențe, pe care interpreta le-a executat cu toată bravura cerută, în ciuda unui instrument mai puțin satisfăcător.

Violonista Victoria Basta-Ichimescu a cîntat cu o frazare frumoasă, cu un ton clar și pătrunzător, Concertul în la minor pentru vioară și orchestră de Bach. Pasajele de cantilenă din Andante au fost redate cu sensibilitate. Tonul său este puternic, ușor acid.

Alături de studenții și asistenții Conservatorului, Ilinca Dumitrescu, elevă încă la școala de muzică, a interpretat Concertul pentru pian și orchestră în do minor (al III-lea) de Beethoven. Dotată cu o inteligență muzicală deosebită, tînăra pianistă s-a prezentat bine pregătită, atacînd lucrarea cu energia și siguranța, cu stăpînirea de sine a unui concertist matur. Tehnica sa e de pe acum șlefuită. Ilinca Dumitrescu, intuind tîlcurile mai adînci ale muzicii beethoveniene, le-a redat cu multă sensibilitate.

Orchestra studenților, bine acordată, a cîntat cu o frumoasă sonoritate de ansamblu și cu expresive nuanțe dinamice sub bagheta dirijorului Alexandru Șumski, titularul clasei de orchestră, care urmărește cu grijă desăvîrșirea acestei mici, dar promițătoare formații simfonice.

După festivalul „Cerbul de aur" din anul trecut, unde și-a cucerit unanime simpatii, Amalia Rodrigues a revenit în mijlocul nostru căci, după afirmația sa, a îndrăgit la rîndu-i țara, publicul românesc. Venită pentru trei concerte, a trebuit de data aceasta să dubleze numărul lor.

Repertoriul său, foarte mare, este alcătuit din cunoscutele „fado", cîntece populare — un folclor orășenesc. Ele pot fi auzite în orașele portugheze, pe stradă, în localuri, acompaniate îndeobște la chitară, iar uneori, dansate. Fado-urile au adus Amaliei celebritatea. Un loc de seamă l-au ocupat în program și frumoasele cîntece spaniole, pe alocuri de o aspră și captivantă savoare. Cîntecele profunde (cante jondo) aveau o puternică notă elegiacă, vecină cu tragismul. Nu au lipsit nici anumite cîntece *in modo di canzona* și, mai rar, șansoneta franțuzească.

Apariția Amaliei Rodrigues în scenă impresionează prin simplitatea și austeritatea atît a ținutei cît și a interpretării. Este uluitor cum vreme de două ore artista poate să rămînă imobilă în fața microfonului, prezentînd, cîntec după cîntec, cu o pasiune ardentă și o dăruire cuceritoare, avînd ca unic fundal ritmic, de acompaniament, patru chitare. Vocea sa e foarte clară, puternică, dicțiunea limpede. Cîntecele interpretate au vădit o oarecare înrudire de ordin intonațional, iar sub raportul ritmic ele răspund la două-trei dansuri tipice, fandango, tango, uneori chiar valsuri. Dar cîntăreața reușește — datorită paletei sale emoționale atît de variate și ardentei participări la actul interpretării — să le facă mereu noi, diverse și atrăgătoare. Am văzut astfel sala arhiplină a Palatului vibrînd cu entuziasm la această muzică de ample rezonanțe sufletești, căreia Amalia Rodrigues i-a prezentat cu sobrietate, eleganță și distincție, marile titluri de noblețe.

Ansamblul de cîntece și dansuri „Perinița" a împlinit două decenii de rodnică activitate : peste 500 de spectacole vizionate de circa 1.500.000 de spectatori, 29 de țări vizitate... „Perinița" are meritul de a fi dus pretutindeni faima cîntecului și dansului, a portului românesc. Ansamblul și-a înscris numele cu litere de aur la o seamă de concursuri internaționale de folclor, fiind distins cu premiul I la Agrigento (1958), Viena (1959), Geneva (1961), Liubliana (1963), Hamamet — Tunisia (1967). Frumusețea cîntecelor și vivacitatea dansurilor românești, virtuozitatea soliștilor la străvechile noastre instrumente populare au stîrnit de fiecare dată admirație. „Ce să spunem despre români, decît că sînt formidabili ! Ansamblul Perinița este însăși perfecțiunea !" — nota ziarului „L'Action" din Tunis, în iulie 1967.

Cele 32 de turnee întreprinse peste hotare au însemnat cea mai bună înfățișare a neprețuitului nostru tezaur de artă populară, grăitor pentru bogăția imaginației, vitalitatea și prospețimea artistică a poporului român.

Aceste virtuți au fost proprii și spectacolului aniversativ prezentat, dovedind activitatea laborioasă a Ansamblului de-a lungul celor două decenii de muncă și dăruire neprecupețite.

Cîntecele corului și îndeosebi ale unor soliști acompaniați de orchestră, au vădit acea aromă românească

specifică, uneori de baladă de demult, alteori de alean și haiducie („cîntec de haiduc, amar ca frunzele de nuc...") A apărut neîntrecută virtuozitatea interpretării la străvechile instrumente ale poporului: naiul (Radu Simion), cimpoiul, fluierul ca și solzul de pește (I. Lăceanu) iar o Hăulită redată ca de peste plaiuri, de Eugenia Ticu a avut și savoarea cîntului în surdină (favorizată de faptul că microfonul nu funcționa...).

Sînt de relevat aranjamentele muzicale, coloritul lor național pregnant. Stilizările, armonizările și orchestrațiile (Const. Arvinte, Nicolae Patrichi, St. O. Ciutac, Silviu Panțîru) respectă atrăgătoarea melodică și ritmică a cîntecelor românești.

Dansurile și diferitele tablouri coregrafice (Petre Bodeuț și Eugenia Popescu-Județ) au mai cîștigat în ceea ce privește păstrarea lor, cît mai aproape de esența jocurilor populare. Dansurile ca și costumele nu vor avea decît de cîștigat din observarea sănătosului spirit artistic al poporului, ori de cîte ori e vorba de stilizări.

Intrarea călușarilor în scenă cu vătaful adus pe sus, în triumf ca... imperatorii, a fost un alai pompos. Mișcările, figurile au apărut de o vivacitate uluitoare, săriturile de-a dreptul acrobatice au făcut senzație (un comentator de peste hotare a spus pe drept cuvînt despre călușul nostru, că este un spectacol „înfricoșător de frumos"). Brîuri din diferite regiuni ale țării au dovedit de asemenea agerime, vigoare și simțul neîntrecut al ritmului tinerilor dansatori. Dar nici fetele nu se lasă mai prejos. În privința costumelor, feerice, multicolore, acestea apar totuși pe alocuri, încărcate cu unele motive geometrice, care stau departe de simplitatea austeră, autentic populară. În schimb ne-a oferit un exemplu deosebit de atrăgător, fondul negru, sobru al fotelor smălțate cu flori de argint în Dansul moldovenesc. În linii mari și în multe detalii, spectacolul a apărut însă cu totul șlefuit de-a lungul celor două decenii de muncă dîrză și dăruire neprecupețită.

La Ateneul Român a fost sărbătorit, sub auspiciile Conservatorului „Ciprian Porumbescu", compozitorul Ioan D. Chirescu. Sub conducerea muzicală a dirijorului Constantin Romașcanu, clasele de Ansamblu Coral al Conservatorului și corul studio-ului Conservatorului au susținut un program alcătuit în cea mai mare parte din bogata producție a compozitorului. De la imnicul *Cîntec peste zări și ape* și *Fata din Carpați* pe care Emilia Petrescu a cîntat-o cu o mare puritate a expresiei pe fondul, în surdină, al corului, pînă la *Doruleț Dorulețule* și *Dobrogea de aur*, lucrările ascultate au învederat luminos creația compozitorului pusă în slujba patriei și a muzicii românești. Corul s-a dovedit foarte disciplinat. Constantin Romașcanu este un dirijor priceput și care se dăruiește cu entuziasm și au fost momente cînd s-a cîntat cu finețea artistică a unei formații de îndelungată experiență. S-a relevat cu acest prilej, în cîntecul *Sub gorunul Țebei* tînărul solist Victor Axente (voce bine timbrată, frumos condusă, egală) pe care îl socotim o certă promisiune. Au fost momente emoționante, cînd, la sfîrșit, întreaga asistență a Ateneului, în picioare, a intonat în cinstea venerabilului maestru tradiționalul „Mulți ani trăiască". Solicitat insistent, maestrul Chirescu a trecut la rîndu-i în fruntea corului studenților, pe care l-a dirijat ca la tinerețe...

J.-V. PANDELESCU

Tineri interpreți

Concertele prezentate de studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu", atît în incinta Conservatorului cît și pe podiumul altor scene ale Capitalei, constituie, prin numărul lor mare, prin varietatea programelor, adevărate puncte de atracție în peisajul muzical bucureștean.

Autoritatea didactică și talentul dirijorului și profesorului Alexandru Șumski au fost principalul imbold în a circumscrie activitatea orchestrei de studio, ca și pe cea a orchestrei de studenți „Academica" sferei de succese proprii unor formații de calitate. Repertoriul este foarte variat. Se cîntă în egală măsură Vivaldi, Corelli, Boccherini, Frescobaldi, Mozart, Haydn, Händel, Brahms, Beethoven, Chopin, Liszt, Ravel, Debussy, Șostacovici, Poulenc sau lucrări din patrimoniul național, numele cel mai des întîlnit fiind cel ai lui Paul Constantinescu. Pe de altă parte, cicluri ca: „Tineri interpreți pe scena Filarmonicii" sau „Laureați ai concursurilor internaționale 1968" supun examenului public diverse talente care acum își conturează individualitatea.

Concertul simfonic prezentat la deschiderea stagiunii, avîndu-i ca soliști pe Toma Veșmaș la pian și Octavian Rațiu la vioară a constituit, datorită unei ținute interpretative ridicate și unei perfecte sincronizări cu orchestra, o invitație la audiții de bună calitate. Interpretînd concertul pentru pian Nr. 3 în do minor de Beethoven, Toma Veșmaș, a făcut o demonstrație de virtuozitate tehnică, impresionînd mai ales prin ușurință și repeziciune în mînuirea claviaturii.

Examenul de absolvență a anului V a ilustrat performanța artistică a violoniștilor Mircea Țifu, interpretul Concertului în Re Major de Beethoven și Octavian Rațiu, solistul Concertului în Re Major de Brahms. Intensitatea ambelor interpretări s-a reflectat în stăpînirea și buna împletire a procedeelor tehnice: ritm, vioiciune, fraze nuanțate.

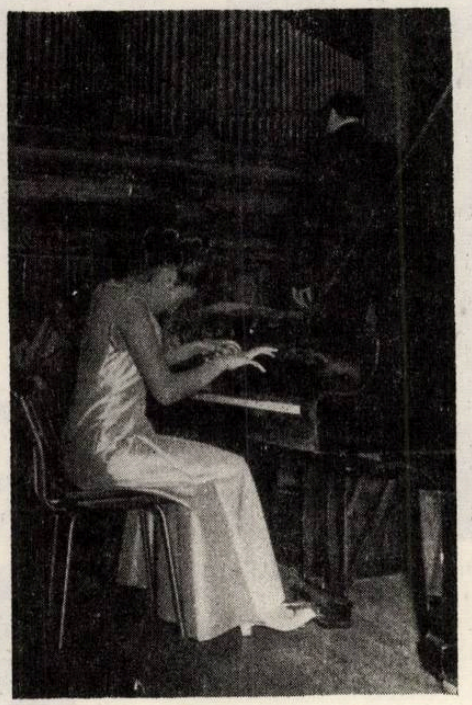
Unele ezitări în atacarea frazelor, au micșorat totuși, pe parcursul execuției impresia de satisfacție a concertului.

Menirea concursurilor internaționale, fapt bine cunoscut, constă nu numai în a stabili ierarhii între tinerele generații, cît și a da prilejul celor mai buni să se afirme și să se impună în viața muzicală. Se cuvine să menționăm astfel numele violonistei Ijak Gabriela, laureată a pretențiosului concurs internațional „Nicolo Paganini" de la Geneva, 1968.

Maria Masallici, laureată a Festivalului tineretului de la Sofia, 1968, s-a prezentat într-unul din recitaluri cu Sonatina pentru vioară de P. Constantinescu și Rondo-Capricioso de Saint Saëns. Dincolo de unele mici deficiențe în formularea frazelor (tonul sărac) recitalul a completat o agendă muzicală cît se poate de onorabilă.

Distins al aceluiași Festival al tineretului de la Sofia, pianistul Radu Toescu, vădește predispoziție spre interpretarea pieselor lirice, în timp ce oboistul Radu Chișu, laureat al Festivalului „Primăvara la Praga" convinge cu fiecare recital al său printr-o tehnică egal distribuită

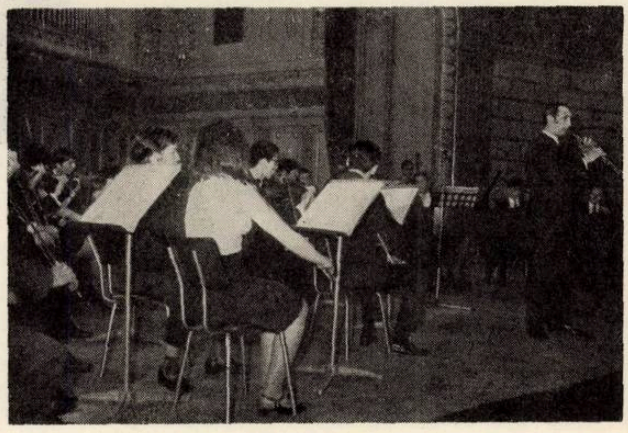
Victoria Başta-Ichimescu



Ilinca Dumitrescu

Adriana Anca

Orchestra Academica dirijată de Al. Şumski



Radu Chişu

Dirijorul Dumitru Pop şi orchestra Camerata

pe întreg parcursul lucrării (remarcăm interpretarea dată Sonatei în Re Major de Saint-Saens într-unul din recitalurile interne), ca și prin subtilitatea îmbinării unor fraze de largă respirație.

Un calificativ deosebit îl merită recitalul susținut de pianista Barbalat Florența, cu un program variat (Liszt, Chopin, Debussy, Ravel, Albeniz) ce a permis interpretei să-și etaleze o cromatică variată de capacități. În cadrul fiecărei lucrări, pianista a accentuat, în virtutea unei sensibilități proprii, asupra atmosferei de vrajă din părțile lente.

Premiera operei „Faust" de Gounod, Vodevilurile lui Vasile Alecsandri pe muzică de Victor Iușceanu și serile muzicale închinate liedului, au prilejuit producerea studenților de la clasele de canto.

O notă de laudă o merită în acest sens numărul mare al acestor formații ca și antrenarea în rîndul lor a studenților de la Conservator. Concertele prezentate de orchestra „Camerata" sub conducerea dirijorului Dumitru Pop, deținătoare a premiului I la Festivalul Internațional al Tineretului de la Bayreuth din 1968, se disting printr-o bună sincronizare a diferitelor compartimente ale corzilor.

Dintre concertele susținute de orchestra mare de studenți *Academica*, menționăm două dintre ele: Medalion Beethoven și Concert de concerte, ambele prezentate pe scena Ateneului Român. Soliștii primului: Cristian Badea — Concertul în Re Major pentru vioară și Maria Slătinaru — Aria „Ah! Perfido" au știut să nuanțeze arhitectura fiecărui pasaj menținînd interpretarea la un perfect echilibru cu dialogurile orchestrale. Am apreciat, în cazul lui Cristian Badea, predispoziția spre lirism care a imprimat părții a doua, Largo, o linie melodică suplă. Ritmul și vioiciunea din Rondo au probat calitățile de virtuoz ale violonistului. Astfel conjugate cele două atribute, sensibilitatea și virtuozitatea ne fac să întrezărim în studentul Cristian Badea o speranță certă. De altfel transpunerea muzicală a lucrării lui Beethoven a pus într-o lumină deosebită virtuțile acestui violonist, poate cel mai bun dintre tinerii mînuitori ai arcușului.

Aria de concert „Ah! Perfido" a găsit în soprana Maria Slătinaru o interpretare plină de dăruire. O voce caldă, timbrată armonios, cu accente pătrunzătoare, cu o dicție și impostație bună au fost suficiente pentru a asigura un moment de muzică autentică. Adăugînd acestor atribute pe cel al unei ținute scenice corespunzătoare credem că am putea desprinde de la Maria Slătinaru trăsăturile unei soliste de prestigiu.

Ultima lucrare din program „Simfonia a V-a" de Beethoven în Do Minor și-a revărsat luminozitatea dinamică într-o transpunere muzicală plină de dramatism. Cavalcada policromă a încleștărilor a fost intonată aproape perfect de către compartimentele corzilor și ale suflătorilor. În plus, acea revărsare de prospețime proprie juvenilului a imprimat originalitate interpretării, ferind-o de riscul de a fi acuzată de pastișe sau monotonie.

Ca o încununare a celor mai remarcabile realizări ale Conservatorului bucureștean ultimul concert, intitulat semnificativ „Concert de concerte" a reliefat înțelegerea muzicală a patru tineri interpreți: Radu Chișu — oboi, Adriana Anca — harpă, Victoria Bașta-Ichimescu — vioară, Ilinca Dumitrescu — pian.

Solistă a concertului în fa major de Haendel, harpista Adriana Anca a frapat mai ales în impetuozitatea — Presto a finalului, prin ritmul de o cadență echilibrată și prin buna stăpînire a tehnicii contrapuncticii. O disonanță oarecum aparte a constituit-o interpretarea pe care violonista Victoria Bașta-Ichimescu a dat-o Concertului pentru vioară și orchestră în la minor de Bach. Dacă părțile de tutti din Allegro non tanto sau de gigă din Allegro Assai au fost dominate de o ritmică energică, vibrînd de vitalitate și menținută de interpretare la tonusul cerut, nu același lucru s-ar putea spune despre nostalgia meditativă a Andante-lui a cărui solemnitate simbolică au fost împietate de multe imprecizii stilistice.

O apariție pe care am dori-o repetată a fost cea a foarte tinerei pianiste Ilinca Dumitrescu. Concertul pentru pian și Orchestră nr. 3 de Beethoven, lucrare care reclamă multă maturitate, a prilejuit interpretei o gamă largă de posibilități atît tehnice cît și stilistice. Împletirea dintre dinamism și suavitate a primei părți, Allegro, a conturat într-o lumină proprie calitățile multiple ale solistei, una dintre cele mai de seamă fiind maleabilitatea cu care aceasta dezvoltă întreaga claviatură. Ornamentațiile din jurul motivului de bază, ce revine cu persistență în fiecare dintre cele trei părți ale lucrării, au fost țesute cu grația și fragilitatea filigramului.

În sfîrșit, Concertul în do minor pentru oboi, coarde și bas continuu de Alessandro Marcello, avîndu-l ca solist pe Radu Chișu, a completat prin interpretarea vioaie și nuanțată (foarte bună în special în Presto-ul final), valențele spectacolului oferit.

Paleta sonoră a fiecărui concert a fost pusă în interpretarea solist-orchestră într-o sincronizare egală. Cadrul orchestral a creat instrumentelor solistice o gamă potrivită de etalare, acompaniindu-i suplu și discret. Reușita acestui concert, ca de altfel a celor mai multe prezentate de *Academica*, se datorează dirijorului Alexandru Șumski, mînuitor inspirat al baghetei, care știe să trezească în instrumentiști o participare însuflețită împinsă pînă la dăruirea aproape totală.

Omogenizarea, muzicalitatea și sudarea compartimentelor într-un tot unitar (demonstrații făcute la modul superlativ de interpretarea Simfoniei a V-a de Beethoven), realizată printr-o practică de numai un an, calitățile sunetului și acordajul aproape perfect al instrumentelor, sînt calificative care fac ca orchestra *Academica* să dobîndească atributele unei orchestre de clasă.

GH. P. ANGELESCU

Un concert coral aniversativ

Prilejuit de aniversarea a 20 de ani de existență a Ansamblului „Perinița" a Consiliului Municipiului București, corul acestui Ansamblu ne-a oferit un splendid concert à cappella, joi 13 martie a.c. în Sala Mică a Palatului R.S.R.

Un cor altoit pe tulpina „Coralei Municipiului București" care, mîine-poimîine ar număra 4 decenii de la înființare. Această Corală a fost animată de unul din cei mai pasionați „sufletiști": Dirijorul ȘTEFAN MU-

REȘANU. Acest colectiv contemporan și cu alte formații mai vechi cum ar fi: „Carmen" sau „Cîntarea României", datorită abnegației permanente a cîtorva pasionați în frunte cu dirijorul lui, în regimul nostru, promovînd cîntecul coral nou și de masă, a renăscut mai viguros și a supraviețuit încununat de succes pînă azi. Un merit deosebit al acestui colectiv, care ar trebui să fie dat de exemplu și urmat și de alte formații similare, este aceea a orientării sale estetice către cîntecul coral românesc, către muzica înaintașilor noștri și către muzica noastră corală contemporană.

Într-un timp era singura formație care mai interpreta, în concerte, astfel de muzică. Și nu s-a descurajat. Pasiunea ei pentru realizarea acestui ideal de a afirma viguros muzica poporului nostru a fost mai puternică decît indiferența și pasivitatea unora care, în conjunctura organizatorică în care erau n-ar fi trebuit să și-o manifeste și pînă la indelicatețea unor autori, chiar cîntați, de a figura prin absențe la concertele în care interpreții erau și luptători și artiști. Azi cînd Conducerea de Stat și de Partid pune un accent deosebit pe educația estetică și politic-patriotică a maselor prin muzica legată de cuvînt, de ideea concretă, fără echivoc, apreciindu-i strădaniile celor două decenii, acest colectiv a fost sărbătorit așa cum se cuvine.

Programul cuprinzînd o paletă bogată din cîntecele și corurile cele mai îndrăgite de poporul nostru, scrise de compozitori români, începînd cu Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, D. G. Kiriac, trecînd prin clasicii mai apropiați G. Cucu, C. Baciu, Hubic, Vadim Sumski, apoi la generația care ne-a îndrumat și pe noi, Ioan Chirescu, Ion Borgovan, Ion Croitoru, Nicolae Lungu pînă la compozitorii din generația mai tînără ca Gh. Dumitrescu, Al. Pașcanu, Gh. Danga, Anatol Vieru, Radu Paladi și alții a căpătat, astfel, un profil de frumoasă sinteză aniversativă.

Concertul a fost interpretat de dirijorul Goreaev succesorul dirijorului Ștefan Mureșanu. Este iar un fapt demn de laudă; titularul a încredințat bagheta unui demn succesor care va duce ștafeta culturii corale românești, obligatoriu, mai sus, mai avîntat și cu mai multă pasiune. Concertul, ținînd seama de nivelul său artistic, ne-a dat premizele unei încrederi de frumoase nădejdi pentru realizarea unei formații cappelliste de prim rang. Ținînd seama de varietatea, ca stil, a pieselor din program, A. Goreaev a luat seama cu mare grijă la trăsăturile caracteristice din interpretarea tradițională, pe care, în multe locuri, a scuturat-o de praf dîndu-i o forță nouă dar autentică, contemporană cu „racheta cosmică", cum îmi spunea într-o discuție dirijorul, și totuși foarte „a noastră", a pămîntului și a prezentului nostru. Nu e locul să analizăm calitățile dirijorului Goreaev dar ele și-au spus cuvîntul în opera artistică realizată: instrumentul coral, programul și concepția interpretativă.

Corul a avut o frumoasă acuratețe intonațională și desigur o va perfecționa; mult relief prin îmbogățirea diapazonului dinamic, tenorii și bașii mai au de luptat cu unele lipsuri, pe unele registre; omogenizarea pe partide și în ansamblu ne-a dat imaginea unei opere împlinite; mobilitatea și promptitudinea „în atac", ritmicitatea perfectă și frazarea muzicală cu o dicțiune îngrijit articulată; „respirația de cor", în general, bine realizată, iar acolo unde acest amănunt a scăpat din reflexul unor coriști, fraza muzicală a fost frîntă iar arcadele planurilor sonore s-au amestecat învălmășite, văduvindu-ne de bucuria unei interpretări desăvîrșite.

Muzicalitatea corului s-a putut remarca din plin în piesele: „Hai, mîndră" de Al. Pașcanu și „Mult mă-ntreabă inima" de A. Vieru, unde armoniile elevate solicită un grad superior de înțelegere și sensibilitate muzicală.

Tehnica ritmică s-a afișat vădit în „Veselie" de V. Sumski, „Tărășelul" de N. Lungu și „Sîrba pe loc" de G. Danga.

Fiecare piesă, începînd cu prea cunoscutele coruri ca „Tripticul" de D. G. Kiriac, „Dorul" de C. Baciu și terminînd cu „Ia-mă-n brațe, dorule" de I. Croitoru au purtat amprenta personalității interpretative a dirijorului Goreaev care nu numai că ne-a convins dar ne-a emoționat profund.

Tempo-ul lui „Haz de necaz" de G. Cucu mi s-a părut cam prea repede chiar dacă aș căuta să-i creiez dirijorului circumstanțe atenuante cunoscînd argumentul „rachetelor cosmice" totuși, agogica dacă s-a încadrat în perigeul și apogeul stabilit, iar viteza n-a determinat o altă orbită către o altă planetă cosmică de înțelegere nu-i mai facem „Haz de necaz". Dirijorul și corul a constituit un tot unitar și indestructibil încît aprecierile asupra corului, implicit, se răsfrîng și asupra dirijorului — doar este știut că ansamblul coral este dirijorul iar creșterea corului depinde de nivelul dirijorului — în clipa cînd nivelul colectivului atinge pe cel al conducătorului de aici începe stagnarea care, în artă, înseamnă prăbușire. Concertul de joi 13 a.c. ne-a dovedit că Goreaev are resurse mari și că ascensiunea corului Ansamblului „PERINIȚA" e la început.

Soliștii, unii din cor alții din afară, dar care au activat și care s-au format în sînul acestui colectiv, au adus un plus la nivelul artistic așa de frumos realizat.

Solistul Ion Stoian în „Preste deal" de Ioan Vidu s-a dăruit cu toată pasiunea să interpreteze cît mai „în stil" această bijuterie a repertoriului coral românesc care a umplut inimile de nădejdi atîtor generații.

Viorica Albulescu s-a realizat cel mai bine în „Triptic-ul" de D. G. Kiriac, iar Viorica Verbinschi a avut de luptat din răsputeri cu solo-ul din „Dorul" de C. Baciu, care pe cît e de mic pe atît e de dificil și mai ales că trebuia să țină, ca solistă, piept cu o factură corală de mare măiestrie și forță.

Livia Petrovici s-a integrat perfect în atmosfera poetică a corului „Din Agapia-n Văratec" de I. Borgovan; corul „Peste vîrfuri" de T. Bratu a angajat un grup de soliști ca Tumagiarian (bariton), Rădoi (corn), Ileana Caracotă (harpă), și la pian Ileana Racoviță care a susținut cu multă competență pe lîngă partea solistică a acestei piese și acompaniamentul altor coruri din program; poate la atîta aparataj solistic și coral ar fi trebuit o piesă de dimensiuni mai mari, ca efectul artistic să nu fie estompat de cel regizoral.

Concertul aniversativ al Corului Ansamblului „PERINIȚA" marchează o nouă cotitură în munca sa artistică și îi urăm să adaoge noi și multe succese în palmaresul său, bucuroși că fiecare a contribuit cu toată abnegația la ridicarea, tot mai sus a artei interpretative și a difuzării creației corale românești contribuind prin aceasta la luminarea conștiinței poporului nostru. Manifestări artistice de felul acesta vor contribui, din plin, la repunerea muzicii corale în drepturile sale legitime de apreciere și dragoste. Acest concert ne-a sădit în inimi frumoase nădejdi.

CONSTANTIN PALADE

SCRISOARE DIN R.D.G.

Prokofiev la opera comică din Berlin

Prezentarea la Berlin a operei lui Prokofiev a constituit, fără îndoială, un eveniment de seamă în viața muzicală din R. D. Germană. Trei portocale, mari rotunde, strălucitoare, au reprezentat cadoul de anul nou al lui Walter Felsenstein, oferit publicului berlinez. Ca întotdeauna cînd „Opera comică" anunță o premieră a directorului ei și o realizează după o pregătire minuțioasă, pretențiile publicului sînt ridicate. Felsenstein a ales pentru această punere în scenă, a 25-a realizeată de el de la înființarea teatrului, opera feerică a lui Prokofiev, care, de la premiera ei la Berlin în anul 1926, n-a mai răsunat în metropola germană. (De altfel, tot la Berlin, dar la Opera de Stat, a fost prezentată în premieră în luna martie 1969, o altă operă modernă rusă „Nasul" de D. Sostakovici). Alegerea acestei opere a fost binevenită și din alt punct de vedere, acela de a îmbogăți repertoriul actual extrem de sărac și monoton, bazat pe piese de succes de la „Nabucco" a lui Verdi pînă la „Liliacul".

Lucruri fantastice se petrec pe scena Operei comice la prezentarea operei „Dragostea celor 3 portocale".

Tună, fulgeră, pomi și corpuri sboară prin văzduh, din stînci răsar flori, iar iubita prințului își face apariția, ieșind din cea de a treia portocală. Avem impresia că Felsenștein a vrut să se folosească de toate artificiile pe care i le pune la dispoziție teatrul ; cîntă ca un virtuos pe claviatura unei ingenioase imaginații scenice à la Barrault, cerînd de la spectator naivitate și totodată cunoștințe în materie. Scena trăiește, spumegă, este suprasaturată de artificii specifice teatrului iluzionist care, deși de modă veche, reușesc să capete o finalitate muzical-poetică. Melancolicul prinț cu multele sale capricii nu mai poate rîde, rămînînd victima intrigilor răutăcioase pînă cînd dragostea îl va determina să acționeze, să se elibereze. „Iubirea a învins — trăiască teatrul".

Opera în sine se prezintă ca un produs tipic al celui de al 2-lea deceniu din secolul nostru. Prima lucrare mai mare creiată de Prokofiev în America este o operă care emană buna dispoziție, conține multe note și ritmuri „obraznice" persiflînd un fals patos. Desigur, nu în toată lucrarea se găsește acel „piper melodic" ce caracterizează marșul grotesc. Există și muzică de concert pură, fără impulsuri dramatice.

Dar, cu toate că acel amestec între Mozart și Stravinski pare cîteodată atrăgător, o ureche critică se va distanța de artificialul existent în multe pagini ale partiturii.

În prolog, Felsenstein exploatează toate posibilitățile ce i le oferă teatrul modern. Înainte de a se ridica cortina, spectacolul începe de fapt în sală, cu un prolog ce pare improvizat : se anunță că spectacolul nu poate să aibă loc din cauza îmbolnăvirii unor cîntăreți. Reprezentanții comediei, tragediei, dramei lirice sînt revoltați că doar au venit să asiste la o premieră a lui Felsenstein : tumult, vociferări, haos, după care se deschide cortina și spectacolul poate începe.

Totul pare natural, nimic artificial. Legătura între publicul adevărat și cel simulat este extrem de ștearsă, aproape inexistentă. Participarea la acțiune a unei părți din public continuă și în cadrul comediei, realizată în mod liber după Shaw și Pirandello. Scenele concomitente, pe două sau mai multe planuri, produc tot ce își poate imagina fantezia unui regizor.

Dar cu toată libertatea concepției, rezultatul nu înseamnă dizolvare, haos, ci stăpînire perfectă a elementelor ; în dosul rafinatului „hokus-pokus" se deapănă firele dragostei. Înainte de toate, Felsenstein reușește să închege dramaturgia, cam liber concepută, prin activarea rolului prințului, precum și printr-o tratare logică a elementelor de vrăjitorie. Grotescul se apropie printr-un fast baroc și prin supraîncărcarea elementelor optice de acel grotesc propriu înscenărilor sale „Povestirile lui Hoffmann" și „Prințul barbă albastră". Fin de siècle reprezintă și fundalul supraîncărcat al corpurilor și costumelor realizate de oaspeții din Moscova, Valeri Levental împreună cu soția sa Marina Sokolova. Desigur, nu totul este de un gust cert.

Cînd vorbim de laturile pozitive ale acestei reprezentații, trebuie să amintim și de conducerea muzicală a tînărului Gert Bahner, care a reușit să confere viață farmecului scînteietor al lui Prokofiev. Tot aici trebuie amintiți soliștii și ansamblul coral precum și basul Herbert Rössler în rolul bucătăresei.

Premiera s-a bucurat de mare succes. Dragostea publicului pentru „Cele 3 portocale" pare să fie de lungă durată.

DIETER LEHMANN

Dirijori români în centre muzicale ale lumii

IOSIF CONTA

După Festivalul de muzică românească (ce reunea într-un program lucrări de George Enescu, Ion Dumitrescu, Anatol Vieru şi Tiberiu Olah) dirijat de Iosif Conta la sfîrşitul anului trecut la Roma, tînărul şef de orchestră român a fost solicitat în luna martie, să conducă cîteva concerte în fruntea celebrei orchestre „Scarlatti" la Napoli şi San Remo. O suită de concerte de largă cuprindere stilistică — cuprinzînd lucrări de Haydn (Concertul în Do major pentru violoncel şi orchestră — solist Radu Aldulescu), Beethoven — (Simfonia a VII-a şi 12 contradansuri), Bartok (Divertismentul pentru instrumente de coarde), Britten („A Simple Symphony"), Enescu (Simfonia de cameră) — a fost răsplătită cu entuziaste aplauze de publicul italian şi cu elogioase aprecieri din partea criticii de specialitate.

Ziarele „Roma", „Il Mattino" şi „Corriere della Riviera", închină dirijorului român ample şi entuziaste cronici.

„Claritatea şi personalitatea gîndirii interpretative — scrie Giuseppe Arena în „Corriere della Riviera" — siguranţa gesticii, dinamica coloritului muzical imprimate orchestrei au concurat la rechemarea de nenumărate ori a dirijorului la rampă".

Subliniind predilecţia dirijorului pentru muzica contemporană, cronicarul ziarului „Roma" evidenţiază arta cu care tînărul şef de orchestră român a reliefat farmecul paginilor de adînc dramatism din partitura Simfoniei de cameră a lui Enescu.

În sfîrşit, într-o amplă analiză interpretativă, cronicarul ziarului „Il Mattino" scrie printre altele : „Am făcut cunoştinţă la Napoli cu un foarte distins şef de orchestră... distins în gestul stilizat şi supravegheat, viu şi pregnant uneori, mîngîietor şi persuasiv alteori, ca şi cum muzicianul ar modela cu mîinile imaginea sonoră...". Observaţia aceasta ţinteşte să cuprindă însăşi personalitatea dirijorului român pentru că cu sau fără baghetă, gestului său îi corespunde precis efectul muzical pe care vrea să-l obţină. Iosif Conta simte şi realizează într-un mod deosebit ritmul — element vital al oricărei muzici. Un alt aspect al conducerii muzicale a lui Iosif Conta este virtuozitatea foarte rafinată a subtilităţilor sonore pe care tînărul dirijor o împinge pînă la pragul perceptibilităţii auditive, cum am putut observa la începutul celei de a doua mişcări a Divertismentului pentru coarde de Bartok, în care muzica răsărea din limitele materiale crescînd cu o gradaţie abia observată.

Tehnica lui Conta nu corespunde unui gratuit rafinament al artei pentru artă, unei simple exhibiţiuni exterioare. Virtuozitatea sa este permanent aplicată către o căutare de ordin emotiv sau expresiv şi cel mai bun exemplu l-am avut în Simfonia de cameră a lui George Enescu."

ION BACIU

În primele luni ale anului, tînărul dirijor ieşean Ion Baciu, a întreprins un turneu de concerte în Franţa şi R. D. Germană, unde a condus Orchestra simfonică din Eisenach şi Orchestra asociaţiei de concerte din Bretania.

La solicitarea noastră, Ion Baciu ne-a oferit cîteva detalii despre acest turneu, despre programele concertelor sale.

— Programele pe care le-am prezentat publicului german şi francez — ne-a declarat Ion Baciu — au avut ca punct comun Suita în Do major de George Enescu, în rest ele cuprinzînd lucrări diferite, din literatura clasică universală : Simfonia 104 de Haydn, Uvertura la „Maeştrii cîntăreţi" de Wagner, Simfonia a VIII-a de Dvorak şi altele. În această ordine de idei, aş dori să subliniez că am fost adînc impresionat de calda primire făcută suitei enesciene. Publicul, iar ulterior critica de specialitate din ambele ţări gazde, au reacţionat cu o receptivitate într-adevăr emoţionantă, în faţa acestei opere. Ziarele au scris cu multă căldură despre personalitatea marelui nostru artist.

Manifestîndu-şi regretul pentru faptul că opera enesciană nu este de ajuns de cunoscută în

aceste țări, cronicarii au consacrat cu o deosebită probitate profesională elogioase rînduri Suitei I-a în Do, exprimîndu-și totodată dorința de a asculta cît de curînd și alte opus-uri enesciene. De altfel, vă mărturisesc că am fost rugat ca la o eventuală reîntîlnire cu publicul german și francez să prezint în programele mele și alte lucrări ale lui George Enescu și ale compozitorilor români contemporani.

Fără să mai insist, doresc să vă mai spun că am rămas profund impresionat de acest interes deosebit arătat școlii noastre muzicale despre care se știe că reprezintă una din cele mai valoroase școli contemporane de compoziție.

— Ce impresie v-au produs orchestrele și publicul din orașele unde ați dirijat ?

— Înainte de a vă răspunde propriu-zis la întrebarea dumneavoastră, aș dori să vă mărturisesc mai întîi, plăcuta surpriză pe care mi-a oferit-o Orchestra Asociației de Concerte din Bretania. Printre membrii săi se aflau și doi instrumentiști care au cîntat sub bagheta lui George Enescu, unul dintre aceștia la premiera pariziană a lui „Oedip", celălalt în 1953 la Lyon cînd s-a executat Simfonia de cameră. M-a impresionat mult respectul cu care acești instrumentiști mi-au vorbit despre marele nostru artist. În ceea ce privește impresia generală pe care mi-au lăsat-o orchestrele cu care am colaborat aș aminti sensibilitatea artistică, precizia, acurateța intonațională pe care le-am găsit la Eisenach, spiritul prin excelență rafinat al orchestrelor franceze, cu care în treacăt fie zis, am reușit să realizez concertul într-o singură repetiție.

Și totuși, dacă ar fi să le compar pot spune că pentru fiecare dintre ele există anumite trăsături definitorii, uimitoarea disciplină de lucru specifică, orchestrelor germane, fiind compensată de receptivitatea și spontaneitatea cu care orchestrele franceze răspund intențiilor dirijorale.

Și iată acum și cîteva fragmente din ziarele germane și franceze printre care amintim „Thüringer Tagebblat", „Das Volk", Thüringhische Kandeszeitung", „Ouest France", „La telegramme".

„Ion Baciu — scrie cronicarul ziarului Thüringer Tageblatt, ne-a prezentat Simfonia a VIII-a de Dvorak, cu o mare unitate lăuntrică, cu o inegalabilă prospețime. Interpretarea sa a fost precisă, exactă, frumoasă."

Subliniind marile valori ale Suitei de Enescu, cronicarul ziarului „Das Volk" scrie că, opera enesciană a dat tînărului șef de orchestră român posibilitatea de a-și evidenția remarcabilele sale calități dirijorale și interpretative.

„Punctul culminant al serii — scrie cronicarul ziarului Thüringhische Kandeszeitung — sub titlul „Succes artistic remarcabil" — a fost Simfonia a VIII-a de Dvorak. Bogăția emoțională a Simfoniei a fost pe deplin pusă în valoare de o interpretare care literalmente ne-a copleșit.

Ziarele franceze amintite, subliniază și ele : „entuziasmul comunicativ al tînărului dirijor", „bogăția de culori pe care știe s-o reliefeze din fiecare portativ".

THEODOR COSTIN

Avîndu-l drept solist pe pianistul român Nicolae Brînduș, Theodor Costin, directorul filarmonicii din Craiova, a dirijat la Nancy un concert avînd în program Uvertura burlescă de Aurel Stroe, Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de Bela Bartok și Simfonia a IX-a de D. Șostakovici. Imediat după concert, ziarele au publicat ample relatări despre succesul tinerilor muzicieni români : „Această primă întîlnire cu doi artiști români — prea puțin cunoscuți în Franța — scria Nelly Fairise în „Republicain Lorain" — a fost pentru publicul din Nancy o dublă revelație. Dirijorul a stabilit dintr-un început un cald dialog cu publicul, programînd Uvertura burlescă de Aurel Stroe — muzică de o maximă concentrare".

Interpretînd cel de al doilea concert pentru pian de Bela Bartok, Nicolae Brînduș recreează o muzică de adîncă emotivitate. Sunetul său este în timpul execuției animat de o flacără și de un dinamism care nu slăbesc niciodată.

Sub bagheta sigură a dirijorului, orchestra ne-a oferit în același timp, o remarcabilă versiune a Simfoniei a IX-a de Șostakovici.

Subliniind calitatea programului, cronicarul ziarului „Est Republicain" se oprește larg asupra lucrării lui Aurel Stroe pe care o socotește „o piesă de inspirație bogată, plină de fantezie".

După concertele de la Nancy, Theodor Costin a dirijat în R. F. a Germaniei la Wilhelmshavenner și Baker un program cuprinzînd „Serenada italiană" de Hugo Wolf, Simfonia a II-a de Beethoven și concertul pentu violoncel și orchestră de Dvorak, avîndu-l drept solist pe Tibor Machula din Amsterdam.

Cîteva fragmente din cronicile publicate în ziarele „Wilhelmshavener Zeitung", „Nordwest Zeitung" și „Wilhelmshaverner Rundschau" sînt pe deplin edificatoare cu privire la ecourile acestor manifestări."

„Theodor Costin a coordonat întregul discurs sonor cu o simplitate și ușurință remarcabile".

„Sub conducerea lui Theodor Costin, instrumentiștii Filarmonicii Wilhelmshavener au avut o zi bună, minunată, în care au făcut muzică fără nici o complicație, cu prospețime și bucurie."

„Aplauze îndelungate cu care publicul l-a răsplătit pe dirijor — scrie în sfîrșit Roland Thein — în Nordwest Zeitung" au fost pe deplin meritate."

IOSIF SAVA

Turneul Filarmonicii „George Enescu"

Filarmonica „George Enescu", factor de seamă al vieţii noastre muzicale, a întreprins un lung turneu de concerte în R. F. a Germaniei şi Olanda, turneu care se înscrie în tradiţia unei prezenţe de prestigiu a artiştilor români peste hotare. Desfăşurat între 6 şi 22 ianuarie, sub conducerea alternativă a dirijorilor Mircea Basarab şi Mircea Cristescu, avînd ca solişti pe Ion Voicu şi Valentin Gheorghiu, el a cuprins următoarele etape — Bonn, Aachen, Viersen, Bremen, Hamburg, Kiel, Hannovra, Landau-Pfalz, Oberhausen, Mülheim-Ruhr, Rheydt, Haga, Wiesbaden, Heilbronn, Bad Godesberg. Multe dintre acestea reprezintă centre muzicale de tradiţie în care viaţa concertistică este deosebit de vie prin prezenţa a numeroase ansambluri străine, invitate periodic. Axat cu precădere pe literatura romantică şi clasică, repertoriul a cuprins *Simfonia a IV-a* de Ceaicovski. *Simfonia a IV-a* de Brahms, *Simfonia în re minor* de Cesar Franck. *Simfonia a VII-a* de Beethoven, iar ca piese concertistice *Concertul nr. 1* pentru pian de Liszt, *Concertul în mi minor* de Mendelssohn Bartholdy şi *Simfonia spaniolă* de Lalo. Din creaţia enesciană au fost alese *Suita I-a* pentru orchestră si, ca supliment *Rapsodia I-a.* Subliniem unanima simpatie care i-a întîmpinat pretutindeni pe mesagerii artei interpretative româneşti, ca şi buna impresie pe care aceştia au lăsat-o. Cronicile care au comentat acest turneu sînt elocvente în acest sens. Despre interpretarea lui Mircea Basarab, citim în WESER KURIER din Bremen: „Dirijor alert, Mircea Basarab are în mîna sa sensibilă întreg ansamblul. Gestica sa cursivă şi mlădioasă realizează o paletă sonoră, colorată şi diferenţiată..." Dirijorul a realizat „un Brahms slavo-romantic plin de colorit şi de fascinaţie" (RHEINISCHE POST din Rheydt) iar PFÄLZER TAGE BLATT din Landau adaugă, sub semnătura lui Arno Lencke, „În încheiere, un ultim cuvînt despre Mircea Basarab. Un dirijor strălucit, cu o gestică clară şi expresivă, un eminent conducător al orchestrei sale, un potentat în meseria sa, un muzician de cea mai limpede clasă şi — vezi mai sus — un om!"

O corespondenţă specială a ziarului Die WELT — Bonn, apreciază astfel maniera dirijorală a lui Mircea Cristescu: „Gestica organică, impecabilă dar şi emoţională a lui Mircea Cristescu, stimulează orchestra către participări pline de temperament. „Holger Quiring notează sub titlul „Aplauze triumfale pentru România". după concertul din Bonn: „Laude deosebite pentru interpretarea *Suitei a I-a* de Enescu. Lucrare a celui mai mare compozitor român, bazată pe materialul folcloric, *Suita I-a* ne apropie de timbrul şi coloritul brahmsian. Ea şi-a găsit în „eul" lui Cristescu o interpretare excelentă.". De asemenea, NEUE RHEINISCHE ZEITUNG apreciază: „La începutul concertului, Mircea Cristescu, prototipul dirijorului plin de tensiune energică, care totuşi într-o sobrietate disciplinată a gesticii nu manifestă nimic mai mult peste ceea ce este necesar pentru a comunica cu o orchestră care îl urmează într-o atenţie concentrată, ne-a prezentat *Suita I-a* a compozitorului român George Enescu. A fost un exemplu de neoromantism muzical redat într-o sferă de frumuseţe sonoră".

„Violonistul român Ion Voicu, — care nu mai este un necunoscut în Apus — în *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn a dat la iveală uluitoarea sa virtuozitate" consemnează DIE WELT. Despre artistul român, GENERAL ANZEIGER din Bonn are aprecieri elogioase: „...a cîntat pe un Stradivarius preţios, cu un ton minunat şi sensibil. Bineînţeles că din punct de vedere tehnic rafinamentele şi spiritul glumeţ din Scherzo-ul final — asemănător altei partituri a lui Mendelssohn, *Visul unei nopţi de vară* — i se potrivesc de minune, de parcă ar fi create pe măsura lui: grandeţei virtuozităţii sale fără dificultăţi i-au urmat pe bună dreptate nesfîrşite aplauze".

„Interpretarea brillantă a *Concertului* de Liszt a ajuns la un succes colosal — scrie Dr. Ludwig Roselius în BREMEN TAGESZEITUNG. Valentin Gheorghiu a cîntat partea solistică cu o bravură uimitoare. Felul în care acest pianist superior a stăpînit spectaculoasele pasaje şi cascadele pianistice dificile, precum şi faptul că în chiar vrăjitele artificii pe clapele de fildeş a păstrat totdeauna nuanţarea potrivită, i-au asigurat o răsplată furtunoasă. Piesele oferite ca supliment, Schumann şi Chopin, rămîn acordate, generos, entuziasmului publicului..."

Critica are de asemenea, numeroase cuvinte de laudă adresate Orchestrei Filarmonicii, care s-a prezentat constant la un înalt nivel. În urma concertului de la Haga, HAAGSCHE COURANT sublinia: „Orchestra Filarmonicii din Bucureşti ne-a vrăjit de la început pînă la sfîrşit. Sunetul era neasemuit de frumos, profund şi sonor." O analiză amănunţită a interpretării orchestrale găsim şi în PFALZER TAGEBLATT: „Un oboi delicat, care se complace în sonoritatea lui, o piccola de o strălucire aproape de necrezut, un clarinet cu o cantilenă exuberantă şi un fagot de o dulceaţă rarissimă, aşa s-au prezentat lemnele în *Simfonia a IV-a* de Ceaicovski. Mai impresionante au fost alămurile în fortissimo, fără nici o bruscheţe şi care merită o laudă specială pentru intrările lor fără cusur. Pizzicatele corzilor, în Scherzo, cădeau ca stropi clari de apă. Rareori am auzit „a Patra" atît de perfect şi cu atîta dăruire". Ca o concluzie a turneului, citam consideraţiile făcute de Hans Schurmann în GENERAL ANZEIGER: „A fost o sărbătorire cu un succes plin de ropote de aplauze entuziaste, cu o sală arhiplină; fără a lăsa să se întrevadă oboseala, orchestra s-a prezentat într-o formă strălucită, dezlănţuindu-se mereu, din ce în ce mai mult, într-o adevărată avalanşă de sonorităţi pline de temperament şi virtuozitate, precizie, entuziasm crescut încă prin binevoitorul supliment al primei *Rapsodii* de George Enescu. Fără îndoială a fost confirmat, în general cu această ocazie, faptul că orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" se poate numi prima şi cea mai bună orchestră din sud-estul Europei şi poate fi considerată, după măsura calităţii printre cele de prim rang..."

LILIANA CONSTANTINESCU

UN VALOROS DOCUMENT DE EXPERIENȚĂ ARTISTICĂ:

Momente muzicale de Mihail Jora

În orice ar face o autentică personalitate, oricărei îndeletniciri momentane și incidentale s-ar dărui, ea rămîne egală cu sine. Căci personalitatea cea adevărată, se definește atît în sfera vocației, a muncii profesionale care-i delimitează locul și valoarea socială, cît și în toate celelalte ocupații și preocupări, oricît ar părea ele, la prima vedere, de neesențiale, legate de caracterul efemer al faptului cotidian.

Aceste gînduri ne-au fost suscitate de lectura volumului „Momente muzicale", cuprinzînd „povestirile, cronicile, notele, polemicile și fanteziile muzicale", precum și alte materiale adunate și tipărite de Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, sub semnătura compozitorului și omului de cultură Mihail Jora.

Un acut sentiment al răspunderii social-culturale a determinat pe Mihail Jora să nu se mărginească la scrierea exclusivă a propriei opere muzicale, care prin diversitatea și stilul ei original și-a cucerit de mult un loc de frunte în istoria muzicii contemporane românești, ci să militeze cu o splendidă consecvență și cu un superb curaj, vrednic de acela al tuturor cavalerilor spiritului, pe tărîmul publicisticii și criticii muzicale. Însufleţit de idealul nobil al promovării valorilor certe ale creației și interpretării muzicale din țara sa, Mihail Jora a părăsit adesea, temporar, uneltele compozitorului, schimbîndu-le cu acelea ale scriitorului, pentru a impune muzica în prețuirea publicului nostru, lipsit de o adevărată educație muzicală. În atmosfera socială și culturală a României, după primul război mondial, Mihail Jora, a constatat că, în țara noastră, chiar o parte a intelectualității, a „elitei", cum o denumește d-sa în limbajul epocii, își făcea un punct de onoare din a se ține la curent cu ultimele noutăți în domeniul teatrului, literaturii sau științei, afișînd în schimb față de muzică, în cazul cel mai bun, o indiferență dispreţuitoare, dacă nu, un prost gust îngrijorător. Această constatare a umplut de neliniște pe compozitor. El și-a explicat în lumina ei multe din pătimirile muzicii și ale slujitorilor ei, dar nu s-a mulțumit numai să înțeleagă și să constate resemnat realitatea locală, ci s-a angajat pe calea scrisului jurnalistic, propunîndu-și să facă odată cu educația muzicală a publicului larg și pe aceea a păturii conducătoare și chiar a factorilor de răspundere care conduceau destinele culturale ale țării.

Lucru greu, tare greu, în condițiile în care țara trăia sub zodia lumii caragialești, într-un climat de politicianism cinic, cînd posturile cheie ale vieții culturale erau încredințate unor energumeni de tipul acelui conducător al celei mai importante instituții de artă, care scria pe referatul directorului muzical, recomandînd înființarea unui cvartet de coarde: „Nu se admite pînă nu se va specifica numărul executanților"! (Vezi „Artă și birocrație" pag. 42—43 op. cit.).

Dar Mihail Jora nu pare a fi omul dispus să se lase înfrînt de dificultăți și dezarmat de obstacole. Lumea caragialească, „întru fericită adormire" cum ar spune d-sa, nu-l sperie, ci-i trezește verva polemică și umorul mușcător. Cronicile sale devin adesea scurte povestiri, pregnante scene, momente și instantanee, surprinse cu un ochi atent, cu o inimă caldă, cu indignare profetică, sau cu un lirism nobil, comunicativ.

Cronicarul varsă o lacrimă la „moartea lui Cristache", un modest membru în orchestra simfonică a Radiodifuziunii, ucis de nepăsarea direcției care-i refuză la timp ajutorul medical, se indignează de șomajul care pîndește pe absolvenții academiilor noastre de muzică, denunță cinismul politicienilor care admit adăpostirea Conservatorului, pe atunci denumit pompos „Academia regală de muzică", în grajduri, sau în case de pripas", constată că muzicieni nefolosiți în țara lor, se văd nevoiți să-și caute un rost în străinătate, consemnează cu litere de foc că Enescu, marele Enescu, nu poate dirija oricînd în țara sa; își exprimă tristețea consternată că administrația din 1937 a Ateneului Român își permitea să șicaneze, să facă dificultăți și să aducă vexațiuni aceluiași dăruit fiu al poporului nostru care închiriase sala pentru un ciclu de concerte și că la scrisoarea adresată de marele muzician președintelui Ateneului, a primit un răspuns adresat „D-lui George Enescu — maestru violonist" de o jignitoare opacitate administrativă (vezi „Muzica după regulamentul interior" op. cit pag. 80—84); se entuziasmează la ideea „baletului românesc" (pag. 20), lansînd un manifest către „doamnele și domnii maeștri de balet" pentru zămislirea „fermecătorului balet românesc", pe care avea să-l creeze d-sa cu istorica partitură „La piață". Într-un cuvînt sau în puține cuvinte, acest compozitor-critic nu este numai un compozitor care scrie din cînd în cînd și critici muzicale, ci o mare conștiință neliniștită de destinul artei românești, un spirit dinamic și iscoditor care nu se sfiește să uzeze procedee literare și jurnalistice ca și de arma polemistului pentru a asigura artei căreia i-a dedicat toate puterile sale drept de cetate în România. Mă întrebam citind cu o durere delectabilă paginile acestui atît de bine intitulat volum de „Momente Muzicale" (durere spun, pentru că e dureroasă evocarea lungilor pătimiri ale muzicii românești, într-o eră istorică din fericire pe veci apusă și delectabilă, pentru că Mihail Jora are un incontestabil dar literar), mă întrebam ce l-o fi îndemnat pe compozitorul și pedagogul de prestigiu să intre în arena vieții culturale și chiar politice, pentru a lupta cu coaliția de temut a ignoranței și prostiei, cu care din totdeauna n-au dus casă bună marile spirite independente și clarvăzătoare, cum o dovedește pentru eternitate sonetul 66 al lui Shakespeare. Traiul îl avea asigurat prin funcția de profesor și într-o vreme de director al Conservatorului, chemarea pentru creație îi era confirmată de succesul lucrărilor sale, știință a artei sale poseda, de prisos chiar, și de aceea o împărtășea și altora, învățăceilor săi; atunci ce l-o fi împins pe calea aducătoare de vrîjmășii a scrisului literar și jurnalistic și activității muzicale? Mihail Jora poseda senzul istoric al dezvoltării culturii noastre, el năzuia de aceea spre o cît mai largă difuzare a muzicii în straturile poporului român. Dacă Gh. Asachi și Eliade Rădulescu militaseră cu un veac înainte pentru răspîndirea culturii și gustului pentru citit în Țările Românești, în muzică, același proces de educare, redus însă ca proporții, fusese inițiat de Nicolae Filimon dar nu avusese nici ecoul social puternic și nici continuatori înzestrați cu vocație educativă ca acțiunea inițiată de marii dascăli literari ai poporului nostru. Între timp, muzica a trecut de stadiul spontaneității folclorice în acela al elaborării profesionale. Ea devenise o știință a creației și interpretării, fără ca „inteligența" noastră să fi fost conștientă de acest proces istoric, cu o dezvoltare atît de rapidă, încît prin George Enescu și continuatorii săi ne aflam în fața unei veritabile școli de compoziție românești.

Mihail Jora și-a asumat sarcina de a revela publicului larg semnificația etic-estetică a marii arte muzicale, dar adresîndu-se masei de cititori anonimi el viza în mod special intelectualitatea pe care voia s-o atragă spre sala de concert și de spectacol muzical, cunoscînd rolul și capacitatea de propagare în mediul ei profesional și social al acestei categorii.

El face acest lucru pornind de la convingerea că profesionalismul muzical a început în țara noastră acțiunea de lichidare a diletantismului, că avem talente creatoare și interpreți dăruiți, animați de exemplul lui Enescu, că școala românească de muzică poate fi aliniată prin profesorii ei competenți și prin înzestrații ei studenți unor școli europene cu veche tradiție, că am putea egala producția artistică a străinătății, cu condiția ca opacitatea cîrmuitorilor și imbecilitatea birocratică, favorizînd manifestarea și răspîndirea „rîiei culturale" să fie reduse la neputință și chiar desființate. Cine a trăit în perioada interbelică, cunoaște rolul de Cenușăreasă al muzicii. Știe că ea constituia doar un amănunt decorativ,

asemeni unei flori artificiale în glastra culturală a unei societăţi stratificate, dominate de idealul (dacă-l putem numi astfel) monstruos al căpătuirii cu orice preţ. Paginile de „Momente muzicale" datînd din 1923—1924, 1937—1938 şi anii următori, pînă la izbucnirea celui de al doilea război mondial, surprind aspecte caracteristice ale vieţii muzicale naţionale şi internaţionale şi marea lor valoare memorialistică stă în faptul că autorul lor străbate în fiecare din ele drumul de la etic spre estetic şi niciodată nu separă fenomenul estetic de coordonatele lui morale, reductibile la sursa lor individuală sau la cauzele istoric-sociale pe care te lasă să le bănuieşti, dacă nu le înfierează deschis cu indignarea profetică despre care vorbeam. Pentru Mihail Jora „opera muzicală nu e valabilă, dacă e lipsită de acel freamăt interior, ce reprezintă însăşi izvorul ei ascuns cît şi raţiunea de a fi" — cum o spune autografulfrontispiciu al volumului, — şi tot astfel, interpretarea muzicală nu devine act artistic şi fapt de cultură decît atunci cînd se bazează pe cunoaştere, căci „este o greşală fundamentală a se crede că muzica face o excepţie de la celelalte arte, limitînd emoţiunea artistică la o impresie a simţurilor" (Vezi „Mai multă cultură Muzicală", pag. 32—33, op. cit.). Veţi spune poate că aceste idei sînt de domeniul adevărurilor incontestabile, că aparţin sferei de manifestare a bunului simţ. Să nu uităm însă că acel „Bon sens" cartezian, nu a fost distribuit de natură tuturor oamenilor în mod egal, aşa cum constatăm că s-a întîmplat cu cele cinci simţuri, comune întregului regn animal. „Bunul simţ" este raţiunea educată în spiritul cunoaşterii. El presupune o sumă de trepte şi operaţiuni intelectuale în formarea lui, de la analiza disociativă pînă la sinteza bazată pe deducţie şi verificată prin inducţie. Dar proclamarea adevărurilor, să le zicem comune, ar configura o poziţie pur declarativă, dacă Mihail Jora n-ar fi avut curajul de a sublinia că „cei mai mulţi dintre dascălii noştri de muzică se ocupă exclusiv de tehnica şi virtuozitatea elevilor lor, în dauna simţului artistic (vezi „Educaţia Muzicală" pag. 36, op. cit.) sau, dacă domnia-sa, în răspunsul dat unui cititor al cronicilor sale, prin care autorul era mustrat pentru unele observaţii asupra publicului ce se abţinea de la concerte, n-ar fi găsit această replică, adresată, peste capul corespondentului anonim, întregii intelectualităţi a ţării... „de ce eşti mîndru că ai citit pe Goethe, dar nu te ruşinează că nu te interesează să asculţi pe Beethoven ?" (vezi „De vorbă cu un cititor" pag. 189, op. cit.). Pledînd pentru egalitatea muzicii cu celelalte arte („De ce pentru toate artele mumă şi numai pentru muzică ciumă ?", îşi întreabă Jora preopinentul — cărturar), subliniind latura ştiinţifică de cunoaştere raţională ce stă la baza oricărei creaţii valoroase şi a oricărei autentice interpretări, autorul volumului „Momente muzicale" face opera de educator al publicului, dar în acelaşi timp şi al muzicienilor profesionişti. El este împotriva criticii subiective şi mondene prin care spiritul de coterie acordă „talent" şi chiar „genialitate" doar artiştilor prieteni ai criticului, cere în domeniul muzicii serioase, în creaţie şi în interpretare, însănătoşirea atmosferei şi un cadru moral din care ura şi vrajba să fie eliminate, pretinde respect pentru munca muzicianului şi mai ales dreptul acestuia la o viaţă demnă, este îndurerat şi violent ironic constatînd că interpreţi valoroşi de muzică simfonică şi de cameră sînt fericiţi să cînte într-o formaţie de „jazzban simfonic" , în dorul unei simfonii de Beethoven şi se roagă domnului ca ei „să fi recoltat şi ceva gologani, pentru a putea medita liniştiţi, măcar cîteva zile, asupra înălţării prin muzică a popoarelor" (vezi „Jazz-band simfonic" pag. 197 op. cit.). O viaţă intensă palpită în paginile acestor „Momente muzicale", viaţa cu toate ale ei, bucurii, necazuri, clipe de elevaţie spirituală, de amărăciune şi revoltă, subtilă ironie şi sarcasm muşcător, şi, ca în partiturile maestrului se perindă prin faţa noastră lirismul în variatele lui ipostaze cu humorul gras, gogolian, toate pornind de la consemnarea şi comentarea evenimentului artistic. Un concert ca acela la care criticul asculta „Simfonia a IX-a" în interpretarea lui George Enescu îi inspira doar cîteva rînduri, dar cîtă emoţie densă în fiecare cuvînt ! (vezi „În locul cronicii muzicale a concertelor Enescu" pag. 233 op. cit.), după cum trecerea pe picior de război a posturilor de radio germane, ducînd la suprimarea bogatelor lor programe şi înlocuirea lor cu o muzică pompiereasc (Vezi „Muzica de război" pag. 222) căreia în clipele de faţă i se zice eroică" (era în ajunul cotropirii naziste a Poloniei, în septembrie 1939) îl umple de o apăsătoare durere şi îngrijorare pentru soarta omenirii şi a muzicii, pe care Mihail Jora nu le-a conceput divizate în nicio clipă a magistraturii sale de observator şi judecător al evenimentului muzical. Atent la fenomenul consolidării şi expansiunii şcolii de compoziţie româneşti, M. Jora consemnează valoarea unor lucrări ca : „Acteon" de A. Alessandrescu, „Capriciu românesc" de Marcel Mihalovici, „Simfonietta" şi „Fantezia şi fuga pentru pian şi orchestră" de P. Constantinescu, a operelor „Kir Ianulea" şi „Năpasta" de Sabin Drăgoi, „Nu te joci cu dragostea" de Constantin Nottara şi „Alexandru Lăpuşneanu" de Al. I. Zirra, a partiturii baletului „Nunta în Carpaţi" de P. Constantinescu şi a „Simfoniei în re minor" de D. Cuclin, a mai multor lucrări simfonice şi de cameră de Mihail Andricu şi a unor compoziţii datorate foştilor săi elevi M. Socor, C. Silvestri, D. Lipatti, H. Jerea, C. Bugeanu etc.

Dar în afară de aceste consemnări pline de miez asupra extensiunii continue a şcolii de compoziţie româneşti, criticul publică excelente pagini de analiză a interpretării, spunînd uneori adevăruri fără fard şi făcînd observaţii ascuţite pe care ştie însă să le învesmînteze într-o formă spirituală. Personalităţi ca George Georgescu, Antonin Ciolan, Constantin Silvestri, I. Pruner, oaspeţi de seamă de peste hotare ca Pablo Cassals, W. Backhaus, Ginette Neveu, Borowsky, Imre Ungar şi mulţi alţii sînt prezentaţi cu o admiraţie lucidă, cîteodată cu vibraţie emoţională, alteori chiar cu rezerve şi observări critice. Cronicarul nu se teme de necazurile imprevizibile pe care i le poate aduce slujirea adevărului. El analizează cu subtilitate fenomenul discrepanţei dintre ambiţia „de a fi" a unor interpreţi şi deficienţa puterii lor de realizare, (Vezi Cronicile „Nadia Chebab" pag. 206, sau „Trio Bucureşti" pag. 241, unde e vorba de o formaţie alcătuită din pianistul M. Soarec, violonistul Gh. Avachian şi celistul Antropov, care la primul lor concert au cîntat fără a fi auziţi în sală, iar o notă de subsol ne atrage atenţia că „zisa formaţiune nu a mai fost auzită de atunci", „Concertul fraţilor Boniş" — spirituală cronică portret (Vezi pag. 201) care ar fi putut fi intitulată „Endocrinologia şi interpretarea" şi multe, altele. Cînd actul interpretării se învăluie în aura de lumină a slujirii adevărului şi frumuseţii muzicale, tonul criticului se nuanţează în toate culorile şi registrele entuziasmului, devine amplu în lirismul lui comunicativ, pentru a stîrni entuziasmul şi interesul iubitorilor de muzică. Exemple în această privinţă sînt cronicile concertelor istorice Enescu-Lipatti (Vezi pag. 224) sau „Şase concerte de vioară George Enescu" (pag. 181), „Un concert simfonic neobişnuit" (pag. 105). Portretele unor mari muzicieni, creatori şi interpreţi, ca acelea inspirate de Robert Tashmüller, Maurice Ravel, Filip Lazăr, George Enescu, şi altele sînt realizate cu o pană muiată în lacrimi şi azur.

Este un act de cultură ceea ce a realizat Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. publicînd acest volum de „Momente muzicale". Pe lîngă atîtea opuri conţinînd „Memorii" şi „Amintiri" din care unele ar fi putut fi uitate fără pagubă pentru cultura noastră muzicală, apariţia acestor pagini de critică şi memorialistică muzicală semnate de Mihail Jora are meritul de a ne transpune din sfera anecdoticei minore pe planul superior al unor dezbateri în care muzica — creaţia şi interpretarea — sînt investite cu sensul lor plenar de factori esenţiali în definirea spiritualităţii şi puterii creatoare a unui popor.

Vasile CRISTIAN

Lucrări de muzicologie vol. 4. (Cluj)

Prezentul volum adoptă structura celor precedente : se orînduieşte pe linia conştient urmărită a unei varietăţi tematice şi este rodul unor diverse preocupări de studiu şi investigaţie. Presupunînd că unii cititori dau curs cu prioritate fie nevoilor imediate de informaţie, fie preferinţelor, oricum, credem că ei vor putea găsi în ansamblul de materiale cel puţin unul care să le solicite de îndată interesul, deoarece volumul acoperă o gamă ce merge de la comunicarea amănuntului istoric la profesionalismul riguros şi metodic al studiului de analiză. Vom semnala titlurile alăturîndu-le unei anumite categorii.

O primă categorie : referatul ancorat în problemele şi preocupările componistice actuale româneşti ; orientări rezultate, căutări. Citarea unor realizări semnificative şi definirea lor lapidară, sînt elementele prin care, urmărind cîteva coordonate esenţiale, se consemnează o realitate. Aflăm puncte şi jaloane orientative. Vasile Herman în „Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană" trece în revistă unele dintre importantele reuşite în această direcţie, insistînd apoi asupra heterofoniei care, metaforic ar putea fi un pămînt al făgăduinţei, un zăcămînt cuprinzător al celor mai durabile metale. Mai larg, dar pe aceeaşi structură, articolul „Etape post-enesciene" (Cornel Tăranu) este o sinteză, argumentată prin exemplificări concrete, a firelor ce pornesc din opera lui Enescu. E subliniată însemnătatea joncţiunii Bartok-Enescu pe de-o parte, şi Enescu-Schönberg pe de alta, ca fiind un sistem de axe ce stă la temelia muzicii noastre contemporane.

Într-un registru diferit ni se adresează studiul de istorie. Aici, faptul, scrupulos notat, luat în consideraţie şi interpretat, trebuie să pună în lumină anumite determinisme care îi imprimă un curs specific. Romeo Ghircoiaşiu în „Curentul romantic în cultura muzicală din secolul XIX", prezintă material faptic, conturează unele analogii, marchează foarte succint etapele unei deveniri ; textura anecdoticului ar fi trebuit poate mai mult sublimată, prin proiectarea unor semnificaţii, atitudini sau curente de idei ce s-ar fi putut desprinde dintr-însa. Dar, în faţa numărului foarte restrîns de pagini dăruite unui subiect de asemenea anvergură, sîntem obligaţi să convenim că autorul şi-a propus din capul locului o expunere cît se poate de comprimată, de parcimonioasă. Articolul „Preocupări privind organizarea învăţămîntului muzical românesc în Transilvania, la începutul secolului XX" (Rodica Ciurea-Codreanu) pe lîngă interesul documentar prilejuieşte şi satisfacţia unor constatări valoroase. Enunţînd principiile vehiculate, metodele folosite în atingerea unor scopuri generoase, evidenţiind atunci cînd este cazul concepţia modernă din care acestea decurg, autoarea ne invită să concludem firesc şi necesar prin ideea unei continuităţi de tradiţie manifestată în practica pedagogică, ca şi în toate celelalte domenii de activitate spirituală.

În imediata apropiere a zonei de care am vorbit mai sus, se situează două relatări, într-un fel, portretistice. „Dinu Lipatti în lumina unor scrisori inedite" (Miron Soarec) ne apare nu schimbat, în raport cu imaginea familiară, ci întregit prin crîmpeie şi amănunte îndeobşte mai puţin cunoscute. Faptul că autorul a gustat intimitatea marelui artist, imprimă cuvîntului său o valoare de autenticitate, mai mult, oarecum, un sentiment de „retrăire" involuntară. Dieter Acker restituie interesului nostru datele unei existenţe creatoare ignorate aproape complet. Este vorba despre „Un discipol din Sibiu al lui Schönberg : Norbert von Hannenheim", primul compozitor adept al serialismului, la noi, talent eminent, apreciat în mod singular de Schönberg, identificat în publicaţiile vremii ca fiind unul dintre cei mai înzestraţi muzicieni ai generaţiei tinere. Opera sa —strălucite premize ce anunţau o profundă individualitate ulterioară — distrusă fiind de război, a rupt legătura creator-public, astfel încît numele Hannenheim înseamnă poate enigmă, supoziţie, regret, dar nu confruntare vie.

Un registru aparte înglobează studii privitoare la probleme folclorice. Foarte interesant, şi nu arid ci, aş spune, captivant, cel care tratează, „Colinda vînătorilor transformaţi în cerbi" (Ioan R. Nicola), materialul ce a servit pe Bartok în a sa „Cantata profană". Ce trebuie semnalat în primul rînd este metoda ; o analiză formală minuţioasă prin procedee comparative, iar mai departe de latura exterioară şi explicită, încercarea —pe deplin reuşită— de a descifra sensurile perceptibile numai în urma „descojirii" obiectului şi pătrunderii în miezul său. Într-o manieră aproape de „detectiv", autorul supune textul unei detailate interpretări şi pune în joc ipoteze de finete psihologică spre a explica motivarea intimă a conţinutului său. Se demonstrează cum amănuntele, condiţionîndu-se între ele, compun în ansamblu un organism închegat din segmente îndreptate către aceeaşi finalitate : ideea generatoare. Din lectura acestui mic studiu ieşim într-adevăr convinşi, cuprindem conştient bogăţia nebănuită a colindei vînătorilor-cerbi şi înţelegem de ce Bartok a preferat-o. Nu ne putem împiedica să nu amintim progresia întrevăzută subtil de autor prin asocierea colindei de care se ocupă, celorlalte două monumente ale folclorului român ; „Mioriţa" şi „Meşterul Manole", toate împreună, alcătuind un „triptic : pentru că toate trei tratează problema majoră a vieţii şi a morţii, fiind înlănţuite şi printr-o ierarhie ascendentă". Fără a mai insista, avem în faţă o contribuţie de elită în economia volumului. Mai departe ne întîmpină „Observaţii privind geneza cîntecului „propriu-zis" (Traian Mîrza). Autorul pornind de la constatarea unor confuzii ce mai dăinuie încă, „între acest gen şi alte categorii ale liricei neocazionale — doina şi cîntecul de joc", — considerînd ca absolut necesară o delimitare precisă care să redea fiecărei unităţi conţinutul propriu, fiind astfel mai uşor de precizat apoi chestiunile de asemănare, interferenţă sau contaminare. Sîntem sensibili la tonul sobru şi consistent, la logica organizării materialului, la un anume mod teoretic de a trata, unde nu se face exces de date şi informaţii concrete, acestea fiind repartizate judicios acolo unde se impune o clarificare sau exemplificare. Ileana Szenik în cercetarea despre „Înrudiri tipologice în cîntecul propriu-zis" adoptă limbajul tehnic, strict muzicologic (dacă prin acest cuvînt acceptăm numai un conţinut

pur științific). Aici vom întîlni scheme, tabele, grafice. Autoarea stabilește unele tipologii melodice și, cu ajutorul criteriilor precise de delimitare construiește o schiță de clasificare a tipurilor melodice, mai completă decît cea existentă pînă acum, punînd la îndemîna folcloristului un instrument de lucru, poate mai perfecționat. O nouă secțiune, mai întinsă decît celelalte, însumează studii axate pe unele aspecte ale muzicii universale. Metoda, auster-analitică; limbajul, semne, note, tehnicitate, mai puțin, sau aproape deloc „literatură". „Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach" (Max Eisikovits) este, credem, centrul de greutate al volumului. Extras dintr-o lucrare de proporții mai vaste, prezentul studiu, prin el însuși, reprezintă un mic tratat de o utilitate imediată îndeosebi celor ce studiază încă arta muzicii, deoarece pune la dispoziție explicarea organizată și competentă a unor probleme cheie, necesar a fi cunoscute, pentru a se permite apoi o înțelegere, în adevăratul sens, a tehnicii (stilului) polifoniei bachiene în special, barocе în general. Din moment ce admitem disonanța ca element al stilului, un fel de mod de a fi, de a răspunde, de a reacționa, admitem și rolul ei primordial în a singulariza. Spre amănuntul formal de profundă semnificație se îndreaptă Dan Voiculescu cînd își alege ca temă de investigație „Cadența lui Bach". Ce poate fi oare mai schematic și convențional decît ultimele măsuri de cadențare barocă. Și totuși, privind lucrurile cu atenție, comparînd, descompunînd aceste „grăbite" pasaje de încheiere, vom observa o rațiune nu întîmplătoare a structurii lor, o „artă a variației" (cit.) în limitele unor legi generoase în fața fanteziei. În această direcție autorul remarcă și exemplifică multiplicitatea, în mare, clasificabilă totuși, a formulelor bachiene. Tot aspectul cadențial l-a preocupat și pe Eduard Terényi în extrem de concisa sa expunere „Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană", o suită de enumerări, deconcertant de expeditivă. Este poate o schemă pentru reconsiderarea mai adîncită a acestei interesante probleme. Oricum, chiar și sub veșmîntul laconic, punctajele și tabelele oferite sînt utile unei introduceri în fenomen. Sau, dacă ne gîndim mai bine, concizia este apanajul concluziei. Din acest punct de vedere, putem socoti studiul de care vorbim drept rezultat concluziv? Rod al erudiției și căutării laborioase, abundent în nume de compozitori și lucrări, astfel se profilează articolul „Motivul B-A-C-H în muzica secolului XX" (Andrei Benkö). Belșugul informației lexicografice și înșiruirea cronologică pe listă a prelucrării celebrului motiv sub cele mai diverse avataruri credem că satisface mai degrabă un joc al curiozității; combinat cu o anumită dorință de performanță; căci aportul realmente personal, excluzînd munca de culegere și ordonare, constă în descoperirea de către autor a unor „lucrări scrise pe B-A-C-H și nemenționate în lexicografia muzicală". Uneori depistarea motivului este oarecum forțată; nu trebuie confundată funcția tematică a sa, care la început anunță un anumit potențial expresiv și o pondere în cadrul discursului, cu neînsemnătatea pasajului fortuit ce include, e adevărat, pe b-a-c-h, însă nicidecum pe B-A-C-H. Interesant prin conținutul său, și bine conceput, studiul „Particularități stilistice în creația pianistică a celei de a doua școli vieneze" (Rodica Oana-Pop) are meritul de a acoperi o porțiune dintr-o arie încă lacunară în cercetarea muzicologică românească. Amintindu-ne de Beethoven, pianul ne sugerează laboratorul, retorta alchimistului; prin el mai întîi, se fac amalgamurile, calculele și dozajele. Numai grație lui putem pătrunde mai lesne misterul și complexitatea unei tehnici componistice de anvergura serialismului. Și autoarea ne inițiază în acest lucru, consemnînd panoramic și integral, fără prea mari profunzimi și insistențe — adică rezumativ —, opera pianistică a lui Schönberg, Berg, Webern. Preocupările de educație muzicală nu sînt nici ele neglijate. Liviu Comes preconizează „O metodă de inițiere a copiilor în polifonia la 3 voci"; pe nesimțite, sub forma unui joc antrenant și stimulator, prin mici complicări succesive și gradate, canonul devine un gen ușor abordabil. „Analiza interpretativă comparată și importanța ei în formarea cîntăreților și instrumentiștilor" (Ferdinand Weiss) este un procedeu foarte modern și credem, eficace, în educarea interpretului. Corelat modului contemporan în care este privit fenomenul interpretativ, ne apare și referatul lui Petre Lefterescu: „Elemente de sistematizare în dobîndirea deprinderilor tehnice instrumentale"; în același sens, „Contribuția fiziologiei fonatorii în problema clasificării vocii cîntate" (Lucia Hăngănuț) de un real folos în „administrarea" vocilor.

Un alt nivel îl determină foarte interesantul studiu al lui Nicolae Szalay: „Rolul ideii simetriei în geneza sistemelor muzicale", — o alianță între matematică, acustică, muzică, menită să releve ideea simetriei ca important element de formare a sistemelor de organizare muzicală. Ipoteza verificată a „secțiunii de aur — formă specifică a simetriei în muzică, și totodată, model prețios în „proporționarea discursului muzical". Și ultima contribuție: „Pedala programată de selecție și rezonanță (Dragoș Tănăsescu) — descriere a mecanismului, a funcționării sale, cu amendamentele pe care le aduce posibilităților de pedalizare, pentru a corespunde solicitărilor actuale, pe plan interpretativ și componistic.

Menționăm încă odată, în încheiere, valoarea meritorie a acestui volum ce completează bibliografia muzicologiei românești.

BOGDAN DORNEANU

„ORFEU" — revista conservatorului Ciprian Porumbescu

Este greu să recenzezi o revistă după al doilea număr. Aceasta cu atît mai mult cînd e vorba de o revistă studențească, unde, prin specificul ei — început de drum, lipsă de experiență publicistică, gîndire și capacitate de exprimare în formare, inhibări, elanuri insuficient controlate ș.a. — aprecierile ar putea să nu fie concludente. Ar exista deci pericolul fie al descurajării, fie al infatuării, dacă nu și una și alta. Cu grijă însă de a nu apăsa pe vreunul din aspectele date, o asemenea recenzare poate fi binevenită. Iată cîteva păreri asupra principalelor rubrici.

Tineretul în creație, conține „mărturisiri" ale viitorilor compozitori cu privire la lucrări sau părți de lucrări muzicale tipărite în revistă. Este un moment cu adevărat emoționant pentru elevi și maeștri : deschidem febril revista și, firește, căutăm în primul rînd această pagină, unde descoperim o muzică și un autor într-o primă recunoaștere — să zicem — publică ! Dacă ar fi numai această rubrică, și revista și-ar justifica existența. Micul „Andante" din Suita pentru pian a studentului Paul Rogojină răsplătește pe cei ce caută asemenea răsăriri primăvăratice. Desigur vedem, la origina acestui fel de prime manifestări publice, munca și rolul maeștrilor, arbitrajul lor (Ne întrebăm dacă la cîntecul „Ani de studențe" a acționat vreun arbitraj) Am dori ca atunci cînd autorul se „mărturisește", să o facă în așa fel încît să aprofundeze mai mult problemele de concepție și de plăsmuire muzicală. Ar fi o dezvăluire a propriei gîndiri muzicale a compozitorului, din care și acesta și cititorii rubricei ar cîștiga. Dar nu numai viitorul compozitor ci ori ce viitor muzician poate în acest fel să-și definească coordonatele gîndirii artistice și să capete deprinderea exprimării ei clare.

Tot aici, studenții au avut buna ideie de a tipări versuri originale. Reținem numele următoare : V. Speranța, I. Mătăsaru, Gh. Petcu, V. Popa, E. Bortufan, Gh. Marian. Sînt candidați la titlul de poet. Nu știm dacă versurile publicate au trecut prin focul vreunui cenaclu de poezie sau dacă un poet format și-a spus cuvîntul asupra lor, așa cum ar fi normal, dar se simte nevoia de asta. În ori ce caz, credem că unele din aceste versuri ar putea constitui obiect de discuție, puncte de plecare spre poezie. Scopul amatorist, însă, credem că se exclude din principiu. Cele cîteva răspunsuri ale lui Nichita Stănescu (vezi interviul din Orfeu nr. 2) sună clar și grav pentru acei studenți muzicieni care simt că-și pot lua zborul și spre poezie. Ce s-a publicat pînă acum sînt doar... „Licăriri".

Rubrica **probleme actuale,** tot atît de importantă ca și precedenta, conține dezbateri teoretice din domeniul esteticei ; cu gravitate și în general la un nivel mulțumitor pentru debutanți, sînt puse în discuție probleme acute ale muzicii contemporane, cum este raportul dintre muzica nouă și „tradiționalism" (sic). Studentul Liviu Pop accentuează just, dar prea tranșant, deosebirea de esență între muzica tradițională și cea contemporană — „divertismentul", pe de o parte, „cunoașterea aprofundată a omului" pe de altă parte — dînd ca exemplu „Odă tăcerii" de Anatol Vieru, pentru a demonstra că aceste deosebiri de esență nu duc totuși la o contradicție, la exclusivism, în raport cu tradiția. În aceeași problemă, studentul S. Königsberg, încă mai analitic pe linia istorică și mai argumentat, ajunge la concluzii asemănătoare.

La aceeași rubrică, dar nu la același nivel, sînt încercările de dezbateri în domeniul esteticei literare. Probă, chiar punerea problemei : — „Trebuie poezia să răspundă unei concepții de artă ?" (studenta Raluca Gander). Pe o pagină și jumătate este pusă problema „crizei" romanului contemporan. (S. Königsberg). Mai concis este „esseul" „De la Dostoewski la Kafka". (Studentul M. Bugos).

Toți acești primi pași publicistici ai studenților în domeniul esteticii muzicale și literare sînt pozitivi întrucît se caută explicații și legități ale fenomenelor artei. Dar drumul acesta este în general spinos, încă neexplorat deajuns, mai ales în specificul muzicii. În ceea ce scriu studenții se simte ecoul cursului, al autorității catedrei, al lecturilor asimilate greu. Desigur ei vor străbate pînă la urmă spre o creație și o gîndire muzicală bine fundamentate teoretic. Dar e bine să începem a ne gîndi la o cale mai adecvată, calea unei îndrumări fundamentale, de larg orizont teoretic, în metodologia științelor umaniste în abordarea și cercetarea fenomenelor muzicale. Numai așa ne putem aștepta în viitor la o dezvoltare sistematică a gîndirii muzicale, la un nivel înalt al publicisticii muzicale, în special al criticii. Soluția radicală, de mult practicată în unele țări de veche cultură, este catedra de muzicologie în cadrul unei facultăți de filosofie. Problema este, după părerea noastră, foarte acută azi, dacă privim lucrurile așa cum sînt ele în realitate. O critică muzicală la nivel corespunzător creației noastre actuale nu avem. În cele două numere ale revistei „Orfeu" există o singură cronică muzi cală propriu-zisă (studentul Florentin Constantinescu), despre spectacolul cu cele două operete în premieră pe scena conservatorului — „Harță Răzeșul" și „Piatra din casă" — de Victor Iușceanu. (Deși fără pretenții deosebite, de mici dimensiuni, cronica nu lasă nimic de dorit în ce privește esențialul : spirit analitic, spirit critic, obiectivitate și claritate, toate, din păcate, în contrast cu răspunsurile pe care maestrul Iușceanu le dă cronicarului și tipărite în coloana alăturată cronicii). Dar e singura. Și devine, astfel, un simptom în legătură cu observațiile de mai sus. Căci eseuri și articole în probleme de estetică muzicală și literară se pot scrie plecînd de la idei generale, speculativ ; dar cronică muzicală, nu. Cronica implică în primul rînd meserie, adică cunoaștere tehnică și mare capacitate aperceptivă a operei de artă. Într-un cuvînt, cronica implică în primul rînd o cale inductivă ; în cunoașterea fenomenului muzical ea pleacă de la premizele faptelor. Ca atare ea este, pentru viitorul muzician, drumul cel mai firesc spre descoperirea conținutului viu, concret al ideilor generale însușite din cărți, teoretic, și la cursuri, spre ceea ce înțelegem prin **cunoaștere** în sens științific. Și dacă, în special pentru stadiul studenției, este mai comod să pleci de la idei generale date și să le confirmi aducînd în sprijin fapte istorice potrivit alese, rămîne totuși mai firesc, fiindcă e dialectic, drumul ce pleacă de la faptele artistice, pe care le confrunți critic cu alte fapte și cu ideile generale, spre a ajunge la o apreciere estetică și la mici generalizări teoretice în legătură cu opera de artă cercetată. Este calea formării gîndirii științific-muzicale vii, independente, și a exprimării ei clare. De aceea credem că îndrumarea revistei „Orfeu" ar fi bine să fie dată pe mîna unor cadre din conservator bine pregătite teoretic. Iar pregătirea viitoarelor cadre de muzicologi ar trebui, cum e firesc, să treacă cît mai curînd în seama unei catedre universitare de specialitate, în care, ca într-un institut de cercetări, să fie primiți acei absolvenți ai conservatorului care dau dovadă de aptitudinile și pregătirea necesare unei dezvoltări teoretice de înalt nivel.

La alte rubrici, unde scrisul studenților stă adesea alături de cel al maeștrilor, apar articole de un interes teoretic și practic mai marcat. În cele două fragmente de studii din domeniul pedagogiei muzicale — „Un procedeu rațional pentru realizarea pasajelor dificile" și „Un procedeu rațional pentru realizarea poliritmiei", — autorul, profesor Dragoș Tănăsescu, aduce contribuții substanțiale, fundate științific, la metoda însușirii tehnice a operelor de interpretat

la pian, înlăturîndu-se astfel metodele empirice ce mai supraviețuiesc.

Tocmai prin legătura sa cu un element esențial al muzicii, micul articol „Despre simbolism" (studentul C. Lungu), urmat de o pagină istorică și antologică, consacrată lui Macedonski, este interesant pentru studenți și izbutit. Cît privește chestiunea „cine este Orfeu ?" (studentul V. Ardelean), aceasta merită și se pretează la investigații livrești vaste. Ceea ce apare aci este, pentru revista **Orfeu** (!), prea puțin. Singurul subiect pe temă de istorie muzicală din cele două numere ale revistei, („Alexandru Flechtenmacher") de profesor Dan Smântânescu, nu corespunde îndeajuns nivelului și cerințelor disciplinei istorice.

Despre preocupările și realizările cercului de psihologie-pedagogie al conservatorului, condus de profesor Al. Trifu (educatorul muzical — cercetător și pedagog ; experimente ; documentare ; realizări și succese ale studenților ; preocupări de perspectivă etc.), scrie clar studenta Adriana Iacob. În schimb, într-o mică notă, ca o sesizare — „Știință sau empirie", — studenta Ioana Ungureanu, referindu-se la educația muzicală în școala de învățămînt general, propune ca pregătirea viitorilor profesori de muzică să se facă printr-o muncă de cercetare științifică pedagogică „cu aplicare la învățămîntul muzical" (!). Este firesc să așteptăm aci opinii, ciocniri de păreri, o dezbatere autentică, de durată și cu metodă, nu doar un alai fără urmări.

O sferă de interes acut al studenților pare a fi muzica și filmul. Și aci ar trebui să fie cerute cronici în primul rînd. Abordarea faptului concret, observația la obiect nu înseamnă, desigur, empirism, factologie ci tocmai dimpotrivă, calea cea mai sigură spre înălțarea gîndirii la problematici de estetică, de esență și limbaj ; simplele observații și impresii pot fi doar un prim pas. (cronica „Muzica la filmul Anna Karenina"). Articole prezumțioase ca „Structura estetică a muzicii de film" (studentul C. Lungu) depășesc în chip vădit pe autor și, încă, pe mulți alții !

Este foarte bine că în conservator studenții sînt inițiați în tehnici ale muzicii contemporane, dat fiind că acestea, deși în mare parte încă experimentale, nu pot fi prin ele însile bune sau rele din punctul de vedere al creației ; totul depinde de talentul și orientarea ideologică a compozitorului. Subiectele abordate spun mult despre dorința de cunoaștere în acest domeniu și despre atitudinea lor activă, critică. (studenții Angelescu Rodica, Bota Mihai și Pop Liviu scriu despre : „elaborările electronice pot constitui o muzică ?" — sunet și cuvînt, paralelă serialistă — „Se poate făuri o literatură electronică ?").

Sînt deosebit de interesante și revelatoare datele asupra activității de cercetare din cercurile studențești. Ele reflectă preocupări foarte serioase și susținute de interesul viu al studenților. Credem că publicarea în revista „Orfeu" a lucrărilor valoroase realizate de studenți în acest cadru ar fi foarte bine venită din multe puncte de vedere, trezind totodată interesul și dincolo de sfera conservatorului.

Puzderia de interviuri se explică probabil prin credința celor care le realizează că acest gen publicistic ar fi ceva simplu, la îndemîna oricui. Rezultatul, așa cum se vede, dezminte această părere. De pildă, un spirit universal și militant al maestrului Cuclin, gata oricînd la replici neașteptate, la răspunsuri uneori și neprovocate direct, a fost determinat, prin felul cum a fost abordat, să țină o mică conferință, în loc de a fi condus, printr-o tehnică specială, spre răspunsuri la acele probleme pe care ni le punem noi muzicienii în legătură cu muzica și cu concepțiile sale. Ce ar fi devenit, în acest caz, filipica maestrului ! Nu mai vorbim de alte cazuri, unde abundă întrebări neinteresante sau care conțin în ele răspunsul.

Inspirate și frumos scrise sînt amintirile maestrului Alexandru Teodorescu din tinerețea lui George Enescu. Același lucru despre reportajul „Arcuș și penel, George Enescu și Corneliu Baba" (studentul S. Königsberg).

★

Cuvîntul introductiv din primul număr al revistei rostește cîteva idei esențiale : „aspirațiile către înălțarea spre cele mai de sus trepte ale culturii universale...", „...publicarea de creații artistice, literare, muzicale, recenzii, cronici, consultații, interviuri cu maeștrii de prestigiu în viața muzicală axate pe probleme de care se interesează studenții..." Dar, o conturare mai precisă a rolului revistei se simte necesară.

Observațiile din această recenzie au fost făcute de pe poziția cerințelor vieții academice, ale unei vieți academice socialiste, pe care studenții sînt obligați să o înalțe mereu prin toată activitatea și toate manifestările lor. Iar revista este obligată să le reflecte. Într-un cuvînt, acestea s-ar putea defini astfel : pasiune a studiului și a însușirii măestriei muzicale, ținută academică înaltă în exprimarea gîndirii muzicale.

Între timp, întîrziindu-se publicarea acestor rînduri, a apărut și numărul dublu (3—4) al revistei Orfeu, lăsînd în ansamblu aceeași impresie de nivel sub-academic, cu un ușor avans, însă, pentru poezie.

Nicolae PAROCESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Information de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La Maison de disques „Electrecord" à présenté, pour la vente au public des disques de :

Musique symphonique et de chambre

ECE 0,350 — Deux quatuors roumains : le Quatuor op. 10 de *Ionel Perlea*, moins connu chez nous comme compositeur, et le Quatuor nr. 2 op. 52 de *Mihail Jora*. Les enregistrements ont été faits par le Quatuor „Philharmonia" de Bucarest.

E.C.E. 0351 — [Le récital du violoniste *C-tin Bobescu*, qui comprend des oeuvres de la musique préclassique : Largo expressivo de Pugnani ; la Sonate en Sol mineur de Tartini ; la Sonate în La majeur de Haendel avec accompagnement d'orgue par *Horst Gehann* et la Ciaccona de Vitali ; le Concerto en Mi de Nardini, accompagné au piano par *Mariana Kapdebo*.

E.C.E. 0357 — Deux ocuvres concertantes par. R. Strauss. Le Concerto nr. 1 pour corne et orchestre, soliste *Ion Bădănoiu* et la Burlesque pour piano, soliste *Sofia Cosma*] tous les deux accompagnés par l'orchestre symphonique de la „Philharmonie George Enescu", chef d orchestre *Mircea Basarab*.

E.C.E. 374-75-76 — Enregistrement intégral en italien de l'opera *Traviata* interprété par *Virginia Zeani*, cantatrice d'origine roumaine, dans le rôle de Violette, par *Ion Buzea* dans le rôle d'Alfredo et *Nicolae Herlea* dans le rôle de Germond, accompagnés par le choeur et l'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest avec, comme chef d'orchestre, *Jean Bobescu*.

Musique légère

45 E.D.C. 10051 — Mélodies par *Edmond Deda* inteprétées par *Margareta Pîslaru* et *Ştefan Bănică*.

45 E.D.C. 10054 La récital du chanteur écossais *Roddy McNeil*, lauréat du Festival de Braşov édition 1968 qui comprend trois mélodies écossaises et une pièce roumaine : Ne m'oublie pas de *Ion Vasilescu* dans la traduction de *Catinca Ralea*.

E.D.D. 1216 Musique légère roumaine, comprenant neuf créations des compositeurs roumains dont : *G. Grigoriu, R. Bartzer, Fl. Bogardo, N. Vasilache jr.* dans l'interprétation des chanteurs les plus populaires de musique légère roumaine : *M. Pîslaru, Anda Călugăreanu, Dan Spătaru, Al. Andreescu, Al. Jula*, etc.

E.D.D. 1217 — Le récital de la chanteuse de musique legère *Margareta Pîslaru* qui comprend en exclusivité les succès de la musique légère du répertoire international dans la traduction de l'interprète.

Musique populaire

Un disque pour chacun des interprètes : *D. Constantin* (E.P.C. 10026) ; *Benone Sinulescu* (E.P.C. 10044) ; *Emil Gavriş* (E.P.C. 10047) et un disque de grand format réunissant 14 mélodies chacun, groupées d'après les zones folkloriques, interpretées par les chanteurs : *M. Ciobanu, I. Duca, I. Dolănescu, M. Cornescu, G. Anghel* et le soliste *Horaţiu Frîncu* (harmonica) (E.P.E. 0383) musique populaire de la Valachie et de l'Olténie ; musique populaire de la Transylvanie dans l'interprétation des chanteurs : *P. Săbădeanu, L. Ciobanu, V. Dionisie, Angela Buciu, M. Peter* et *I. Muţiu*.

PROFIL :

Sabin V. Drăgoi

L'un des fondanteurs de notre école musicale nationale, compositeur, chercheur de folklore, professeur chef de chorale, organisateur et dirigeant de la vie musicale, Sabin V. Drăgoi, *s'est imposé-par sa préoccupation permanente de pénétrer les sens profonds de la mélodie populaire, ainsi que par son activité de compositeur — comme un pionnier et un maître de la musique roumaine.*

Il est né à Seliște, le district d'Arad, dans une famille de paysans, le 6 juin 1894. Il commence ses études musicales à l'Ecole Normale pour instituteurs d'Arad, avec le profeseur Matei Zoltay. Après avoir passé un concours d'harmonie avec Alexandru Zirra, à Jassy en 1919, il se fait inscrire au Conservatoire de Cluj, ou il étudie le contrepoint avec Herman Klée. Une année plus tard, ayant reçu une bourse, il part pour Prague en vue de perfectionner ses études musicales avec le professeurs Vitezslav Novak (composition et orchestration) Otakar Osrcil (technique du chef d'orchestre) et Vaslav Stepan, et obtient à la fin de ses études le titre de „Magister compositiae".

Rentré dans le pays, il comménce une activité intense pour recueillir du folklore. Entre 1922 et 1958 il a plus de 3000 mélodies comprises dans différentes monographies, recueils et études.

Une grande partie se trouve encore dans ses manuscrits.

Parallèlement avec son activité de compositeur et de folkloriste, Sabin V. Drăgoi a été aussi professeur d'harmonie, de composition, de contrepoint et de folklore aux Conservatoires de Timişoara et de Bucarest durant les années 1924—1950. Il a été en même temps aussi directeur de l'Opéra Roumain de Timişoara (1940—1944) vice-président de la Société des compositeurs roumains (1940—1945); Vice-président de l Union des compositeurs de la R.S. de Roumanie (1952—1956) directeur de l'Institut d'ethnographie et de folklore de l'Académie de la R.S. de Roumanie (1950—1965).

Depuis 1953 il était membre correspondent de l'Académie de la R.S. de Roumanie, section de Littérature et d'Art.

Le compositeur est mort le 31 décembre 1968.

A Sabin V. Drăgoi — qui s'est forgé une persounalité artistique propre et originale, dans l'ensemble de notre vie culturelle des dernières cinq décénies — revient le merite d'un apport de valeur dans l'affirmation de notre création musicale en liaison serrée avec la vie et l'art populaires.

Distinctions

Prix de composition George Enescu (1922—1923 II-ième prix et 1928 I-er prix); Prix de l'Opéra Roumain pour l'opéra la Fausse Accusation;

Prix de l'Académie Roumaine (1932); Grand Prix „Năsturel de l'Académie Roumaine (1933); Prix de composition „Robert Kremer (1935);

Dans le cadre des concerts que les Philharmonies du pays soutiennent chaque semaine, ont été présentées aussi quelques premières auditions roumaines :

Andricu Mihail — „Symphonie X" par la „Philharmonie George Enescu", chef d'orchestre M. Brediceanu (14/15.II) ; *Meţianu Lucian* — „Echo", par la „Philharmonie Ploieşti" chef d'orchestre C-tin Dumbrăveanu (23/24. II) ; *Paşcanu Al.* — „Toccata" pour orchestre, par la „Philharmonie de Cluj" chef d'orchestre C-tin Trăilescu (22/23.III) ; *Palade C-tin* „Il neige" poème pour choeur, par la „chorale de la Philharmonie George Enescu" chef d'orchestre Vasile Pântea (24.II) ; *Raţiu Adrian* — „Concerto pour hautbois, basson et orchestre", par la „Philharmonie Gh. Dima" de Braşov, chef d'orchestre I. Ionescu-Galaţi (17.II) ; *Severin Petre* — „Moment rhapsodiques", par la „Philharmonie Oltenia" de Craiova, chef d'orchestre T. Costin (17.II) ; *Vermessy Paul* — „Concertino pour orchestre de chambre" par la Philharmonie Oradea", chef d'orchestre I.

Grand Prix pour la musique, du Ministère de l'Education Nationale (1943) ; Prix d'Etat (1950—1952) Artiste émérite de la R.S.R. (1951) ; Maître émérite de l'art de la R.S.R. 1953 ; Ordre du travail I-ère classe (1954) ; Mérite culturel II-ieme classe.

Membre de plusieurs institutions de prestige roumaines et étrangères.

CREATIONS

Musique d'opéra

La Fausse Accusation (1927) drame musical în trois actes, libreto d'après le drame de I.L. Caragiale, Bucureşti, Ed. musicales *1961 (réduction pour voix et piano).*

Kir Ianulea *(938) opéra comico-fantastique en cinq tableaux, d'après la nouvelle de I.L. Caragiale, libreto par Radu Urlăţeanu.*

Constantin Brâncoveanu *(1929) opéra-oratorio, libreto par Sabin V. Drăgoi.*

Horia *(1957) opéra historique en sept tableaux, libreto par Sabin Drăgoi.*

Calino *(1959) opéra comique pour enfants, libreto par Ana Sidonia Drăgoi.*

Musique symphonique et pour voix et orchestre

— Trois tableaux symphoniques (1922).

— Divertisment rustique (1928), pour orchestre de chambre. Bucureşti. Ed. de la Société des Compositeurs roumains (1931). Ed. musicales (1958) ; I-er Prix de composition George Enescu 1928.

— Divertissment Sacré- (1933).

— Poème de la nation (1936).

— Concerto pour piano et orchestre (1941) Bucureşti,

— Fête populaire (1950) suite pour orchestre de chambre. E.S.P.L.A. — 1953.

Bucureşti, E.S.P.L.A. — 1954 — Prix d'Etat — 1950.

— Ballade des quatre mineurs (oratorio pour solistes, choeur et orchestre) — 1950.

— Rhapsodie Dorique (Roumaine), revue en 1950, écrite en 1942.

— Deux danses de la région du Mureş pour orchestre (1942) Bucureşti, E.S.P.L.A. — 1953.

— Deux danses du Bihor pour orchestre (1953).

— Encore plus le lumière (1951).

— Cantate pour choeur et orchestre, vers par Anastase Pascali.

— Mitrea Cocor — suite — et musique pour le même film, d'après le roman de M. Sadoveanu (1953).

— L'historie du sapin (1952) oratorio pour solistes, choeur et orchestre sur de vers de Nicolae Pascu.

— La Marche Racoczy et la suite de chants Kuruţeşti (1952).

— Suite symphonique de sept danses roumaines.

— La Couronne (la moisson), cantate — 1959.

— Suite tartare.

— Suite „lipovană".

Musique de chambre, instrumentale et vocale :

— Quatuor pour cordes (1922) II-ième Prix Enescu — 1922.

— Suite de danses populaires pour piano (1923) Bucureşti, Ed. Soc. des compositeurs roumains — 1931. II-ième prix George Enescu.

— 21 chants populaires pour piano (1923). Timişoara, Ed. Morawetz, 1924.

Baciu (10.II) ; *Nouvelles oeuvres présentées aux bureaux des section de création de l'Union des compositeurs.*

Section de musique symphonique, pour voix et orchestre, de chambre, d'opéra et de ballet :

Andricu Mihail — Symphonie IX ; *Berger Wilhelm* — Symphonie VI ; *Brînduş Nicolae* — Inscription pour orchestre et commentaire vocal ; *Bughici Dumitru* — Quatuor — fantaisie ; *Dandara Liviu* — Pentaèdres ; *Draga George* — Musique de concert (pour orchestre) ; *Dumitrescu Gheorghe* — Terre libérée (oratorio) ; *Dumitrescu Iancu* — Métamorphoses, pour clarinette ; *Grigoriu Théodore* — Elégia Pontica ; *Hrisanide Alexandru* — Sonate pour violon solo ; *Meţianu Lucian* — Echo ; *Moldovan Mihai* — Quartette no. 1 ; *Porfetye Andreas* — Concerto pour violon et orchestre ; *Tăutu Cornelia* — Contrepoint (pour orchestre de cordes) ; *Zorzor Ştefan* — Musica festiva ; *Wendel Eugen* — Gravitations (pour 2 orchestres et commentaire vocal).

Section de musique chorale :

Grefiens Vinicius — Noël pour la naissance de Jésus ; *Ionescu Nelu* — Six chants pour enfants (le folklore des enfants) ; *Hilda Jerea* — Berceuse (vers de I. Minulescu) ; *Oancea Nicolae* — La plainte des cloches (vers de St. O. Iosif) ; Qu'il est beau le chant de chez nous (vers de Liman Vasilescu) ; Nous te garderons, République (vers de Salcia Constantin) ; *Palade Costache* — Ce que je te souhaite, douce Roumanie (vers par M. Eminescu) ; *Palade Constantin* — Il neige, poème choral (vers de Mariana Dumitrescu ; *Zaharia Popescu* — Terre si bien travaillée (vers populaires).

Section de musique légère, de danse, d'opérette et de comédie musicale.

Albu Sandu Chagrin d'amour (vers par Al. Bilciurescu) ; *Bartzer Richard* — J'ai chassé une pensée (vers par C-ton Cîrjan) ; *Dăscălescu Cornelia* — Aujourd'hui, comment ne pas croire ? ; Si l amour n existait plus ; Ne croyez pas que je regrette ; Quelqu'un sait-il peut-être ? (vers par Flavia Buref) ; Il pleuvait doucement et nous flânions dans les rues (vers par Astaloş) ; *Doboş Viorel* — Sept (pièces pour orchestre) ; *Giroveanu Aurel* — Pas de larmes ce soir (vers par Hary Negrim) ; Si j'étais comme eux, Mon amie la romance, Aussi maman, aussi papa (vers par Aurel Felea) ; *Iancu Mişu* — J'aime flâner (vers par Mircea Blok) ;

Koffler Eugen — Je ne sais pas pourqui, Ca n'a été qu'une blague, Images (vers par Roxana Koffler ; *Mega Sorin* — Non, mon chéri (vers par Cecilia Silvestri) ; *Orăscu Lulu* — Je veux accrocher mon coeur à une étoile (vers propres) ; *Stein Richard* — La première rose (vers par Artur Enăşescu), L'herbe et la feuille me racontaient (vers par Aurel Felea).

Section de musicologie :

Anselme Remer — Pérégrination des voix célèbres ; *Brăiloiu Constantin* — Oeuvres, II-ème volume, édition soignée par Emilia Comişel ; *Firca Gheorghe* — Leos Janacek promoteur de la pensée modale contemporaine ; *Istratty Ella* — Entretien avec Edgar Istratty ; *Popovici Doru* — Gesualdo da Venosa.

Tous ces ouvrages présentés à la commision ont reçu avis favorable pour l'impression.

Dans le cadre des *cénacles* de la *section symphonique* on a organisé une audition de musique bulgaire contemporaine (le 10 mars). Le compositeur Wilhelm Berger a présenté la musique, et a donné les explications de circonstance. Ont été entendus, enregistrés sur bande de magnétophone, certains fragments des oeuvres de Pancio Wladigerov *(La rhapsodie Vardar, Le Concerto pour violon et orchestre Racenitza pour violon et piano)* de Lubomir Pipkov *(Scherzando du Quator à cordes No. 1)* et de V. Pirankov *Quatuor à cordes No.* 2.).

A la section de musique légère, de danse, opérette et comédie musicale on a discuté, en séance plénière, les **problemes** concernant le plan de **création des** compositeurs ainsi que les modalités du concours de musique légère roumaine — 1969, qui aura lieu à Mamaia.

Dans le cadre de la *Section de musique chorale* on a organisé, en collaboration avec le Conservatoire „Ciprian Porumbescu", la fête à l'honneur du compositeur et pédagogue Ioan D. Chirescu, à l'occasion de son anniversaire (80 ans). Le concert qui a eu lieu à l'Athénée roumain a joui d'un grand succès.

La séance plénière de la *section de musique chorale* a eu comme principaux objectifs, eu dehors des problèmes de création et de l'activité du bureau de la section, l'analyse, l'organisation et la participation aux concours de musique chorale, envisagés pour cette année (Le Concours de composition de l'Union des Compo-

— 28 (doinas pour piano (1923). Bucureşti, Ed. Soc. des compositeurs roumains (1931).

— 24 chants populaires pour piano (1923) Bucureşti, Ed. Soc. des compositeurs roumains (1931).

— 24 „doïnas" pour piano, Ed. Morawetx.

— Crysanthèmes (1920) chant pour voix et piano, vers par Victor Eftimiu. Ed. Jan Feder, 1921.

— Dix chants pour voix et piano (1920) vers par Heinrich Heine, traduction par St. O. Iosif — Bucureşti — Ed. Jean Feder (1921), nr. 1 et 2.

— Doinas pour voix et piano — (1/1925), Craiova, E. Scrisul românesc, 1926.

— Doïnas pour voix et piano (1923) I-ère série. Timişoara. Ed. Morawetz 1924, Bucureşti, Ed. Musicales, 1962.

— Fleurs blanches — 1946 — Chant pour voix et piano (manuscrit) —

— Sonate pour violon et piano (1949) Bucureşti E.S.P.L.A. — 1955.

— Dixtuor pour instruments à vent, cordes et piano Bucureşti. (1955). Ed. musicales, 1963.

— Petite suite pour piano (1955) en souvenir de Bella Bartok, dans la Revue Muzica, Bucureşti, supplément no. 9/1955.

— 30 noëls pour voix et piano (1957). Bucureşti. Ed. musicales.

— 10 miniatures pour piano (1961). II-ième série. Bucureşti. Ed. musicales, 1963.

— 30 chants populaires pour voix et piano (1960). Bucureşti. Ed. musicales, 1961.

— 10 miniatures pour piano — 1966 — III-ième série. Ed. musicales, 1968.

Musique chorale

— 6 choeurs pour hommes sur des thèmes populaires (1926). Timişoara, Ed. Morawetz, 1926.

— Hymne de l'Association culturelle du Banat (1926).

— Eglantine bordant les champs

— La jeune fille du Banat.

— Idile du Bihor, „Creaţa" (1927—1931) Bucureşti, Ed. de la Société des compositeurs roumains, 1931.

— 3 choeurs (2 mixtes et 1 pour hommes) Bucureşti, Ed. Soc. des compositeurs roumains, 1931.

— Autres choeurs mixtes. Timişoara. Ed. Morawetz, 1935.

— 4 choeurs mixtes. Timişoara. Ed. Morawetz 1935.

— 30 choeurs de la commune Belinţ (1935) 15 pour hommes et 15 mixtes. Timişoara. Ed. Inst. social Banat — Crişana (1935).

— Choeurs, Bucureşti, E.S.P.L.A. — 1955.

— La récolte, choeur mixte. Bucureşti. Ed. musicales — 1952.

— Chants et danses (1956) choeurs mixtes à capella, vers populaires. Bucureşti, Ed. musicales (1958).

— Chants de masse (plus de 30) dont nous rappelons : „Tu es bâtie par nous depuis la base ; Les grands fournaux chantent ; République, vivante lumière ; Les portes d'or. Petit ruisseau aux ondes claires.

— 12 choeurs mixtes (1946) cahiers I et II. Timişoara, Ed. Morawetz, 1946.

— 10 choeurs pour hommes — 1946. Timişoara. Ed. Morawetz. 1946.

— La Messe en Mi mineur pour voix d'hommes — 1926.

— La Messe en Fa majeur pour choeur mixte (1943).

— Réquiem roumain pour choeur mixte (1943).

Musique pour films

— Mitrea Cocor (1952) suite symphonique (1953). Prix d'Etat 1952.

— L'alouette (1954).

Etudes et recueils de folklore

— *303 noëls avec textes et mélodies. Craiova. Ed. Scrisul românesc, 1931 (épuisé).*

— *122 mélodies du district de Caraş, Bucureşti, Ed. Cartea românească (1937) (épuisé).*

— *Monographie musicale de la Commune de Belinţ. Craiova. Ed. Scrisul românesc, 1942 (épuisé).*

— *Béla Bartok et la cueillette du folklore roumain, dans un volume festif, Budapesta, 1955.*

— *20 noëls de la commune de Zam, district de Hunedoara dans la revue de folklore (1957).*

— *85 danses populaires (pour violon). Timişoara, 1947.*

— *100 danses populaires pour violon (en manuscrit).*

— *Traité d'harmonisation du chant populaire roumain (multiplié au Conservatoire de Bucarest — 1950.*

— *Cours de folklore pour les II-ème et III-ème années (mutiplié au Conservatoire de Bucarest. 1950.*

— *Comment j'ai appris et utilisé le langage musical roumain (dans la Revue de folklore, Bucureşti, no. 3—4/1959).*

— *The Production of New Songs in the Rumanian People's Republic. In : Journal of the International Folk Music Council, Londra, vol. XII, 1960.*

— *Symétrie et assymétrie dans le chant populaire roumain (la Revue Muzica nr. 11—12/1960, Bucureşti).*

— *356 mélodies populaires (1934) (en manuscrit).*

— *356 mélodies populaires 1934 (en monuscrit).*

— *30 mélodies populaires de la commune Maïdan (en manuscrit).*

— *505 noëls avec une ample étude introductive, textes et mélodies (en cours de parution aux Ed. pour Littérature et Art, 1964—1968).*

— *Recueils de folklore des années 1922—1958 (en manuscrit).*

— *Présentations à l'Académie R.S.R. et à l'étranger ; manuels scolaires (en collaboration avec G. Breazul) pour l enseignement musical élémentaire et moyen.*

Disques :

— *Monologue de Jean dans l'opéra la Fausse Accusation voix Tr. Popescu, E.C.E. 063.*

— *Divertissment rustique, orchestre de chambre, Bucureşti, chef d'orchestre Mircea Cristescu, E.C.7. 062.*

— *Choeurs.*

Ont écrit sur Sabin V. Drăgoi :

— *Tudor Arghezi dans „Les billets du perroquet" (4 articles), 1928.*

— *George Breazul dans la Pensée roumaine sept. 1939 et dans la Revue Muzica, Bucureşti, no. 10/1954 „à l'occasion des 60 années de Sabin V. Drăgoi".*

— *Lucian Surlaşiu, dans L'Etoile du berger no. 5—6/1935 et dans la musique roumaine, Bucureşti, 1938.*

— *George Sbârcea dans la Pensée roumaine sept. 1939 et aux Ed. de l'Opéra d'Etat de Cluj — Cahier programme festif de 1958 sur la Fausse Accusation de Sabin Drăgoi.*

— *Nicolae Rădulescu dans la revue Muzica no. 3/1964, Bucureşti. En cours de parution, du même auteur, aux Ed. musicales la Monographié Sabin V. Drăgoi.*

CONSTANTIN DRĂGOI

siteurs, le Concours „Ion Vidu", le IX Concours des Amateurs et le Concours de l'Organisation des Pionniers).

Au „Club des amis de la musique" ont eu lieu des Manifestations dans le cadre du magasin „Muzica" de l'Union des compositeurs :

— Jeunes solistes sur la scène de l'Opéra Roumain. Interview et récital soutenu par la soprano Cornelia Angelescu et la basse Mihai Panghe (le 3 mars).

— „Alternance" — recital de poésie, de musique et de danse à la fois, ayant trait aux certains aspects de la création artistique contemporaine. Ont participé la soprano Steliana Calos, le pianiste Doina Micu, les ballerines Adina Cezar et Simona Ştefănescu et le poète Grid Modorcea (10 mars).

— Dans le cycle „Dictionaire musical" ont été presentés deux thèmes : „Le duetto dans l'opéra" (avec des exemples à l'appui, tirés des opéras de Beethoven, Donizetti, Verdi, chantés par Ruxandra Vlad, Mihaela Măräcineanu, Antonius Niculescu — étudiants au Conservatoire (17 mars) et „Pages de musique clasique — la création du quatuor chez Haydn et Mozart" (l'interprétation des oeuvres due à la formation „Philarmonia" — de 24 mars).

— Le cycle „Grandes anniversaires": une soirée commémorative à l'occasion du centenaire de la mort du grand compositeur romantique Hector Berlioz. A cette occasion, des acteurs ont récité des fragments du „Roméo et Juliette" de Shakespeare, accompagnés par la musique de la symphonie dramatique de Berlioz. Les ballerines Christina Hammel et Paraschiv Pieleanu ont illustré, en dansant, un fragment de la symphonie fantastique, et des chanteurs appartenant au choeur de la Phylarmonique ont interprété des fragments de la *Damnation de Faust* (le 31 mars),ces manifestation ont été organisées et présentées par le musicologue Grigore Constantinescu.

— Dans le but de stimuler l'activité des plus talentueux compositeurs et musicologues et à fin de contribuer ou développement de certains genres musicaux un peu moins abordés par les compositeurs dans leur creation des années précédentes, l'Union des Compositeurs a décidé à accorder annuellement des Prix, comme il s'en suit :

a) Pour des oeuvres symphoniques de proportions réduites (ouverture, rhapsodie, divertissement, des pièces symphoniques).

b) Des oeuvres vocales — symphoniques (oratoire, cantate etc.)

c) Opera et ballet

d)opérette ou comédie musicale

e) musique de chambre — oeuvres instrumentales.

g) oeuvres chorales

h) chants au caractère de masse

i) musique légère

j) musique pour fanfare

k) oeuvres de musicologie (l'histoire de la musique roumaine, oeuvres de synthèse etc.)

l) oeuvres didactiques, folklore et critique musicale.

Les Prix seront accordés chaque année au mois de juin, en considerant les compositions exécutée ou enregistrées au cours de l'année précédente. Seront discutées et considérées les oeuvres de musicologie éditées, ainsi que celles en manuscrit.

— Les oeuvres seront sélectionées a la suite d'un concours ou chaque membre de l'Union peut participer, pour n'importe quel Prix, avec une seule oeuvre.

On ne peut pas participer avec des oeuvres qui, antérieurement, ont remporté des Prix.

Le pianiste Cornel Gheorghiu a accompli une tournée de concerts au Liban, ou il a interprété avec l'Orchestre du Conservatoire de Beyrouth, le Concerto en re majeur de Mozart.

Le chef d'orchestre Emile Simon à présenté, dirigeant deux concerts à Bruxelles et à Lubliana, la pièce „Textures" de Mihai Moldovan.

Le chef d'orchestre Ion Baciu a effectué une tournée de concerts en France et en R. D. Allemande, ou il a interprété des oeuvres de Georges Enescu, Richard Wagner et Gustav Mahler.

La mezzo-soprano Zenaida Pally a été invitée par la Radiotélévision francaise pour une série d'enregistrements.

Un grupe d'éléves du Lycée de musique no. 2 de Bucarest à répondu à l'invitations des lycées de musique de Stockholm de Varjo, de Malmö et de Lund (Suède) en présentant une série de concerts pour la jeunesse et pour le public suédois. Cette tournée est appréciée comme un intéressant échage d'expérience dans le domaine de la pédagogie musicale des lycées specialisés. Dans le cadre de

Compte-rendu

Choisissant comme point de départ „la scène musicale" paléolitique, découverte dans la Grotte des Trois Frères (Ariège) et considérée par les archèologues comme ayant l'âge de 40 mille ans, l'auteur confère à l'arc musical qui y est représenté, une fonction symbolique destinée à souligner la concordance entre les débuts de l'art musical et l'élévation de l'être humain dans les degrés de la civilisation. Le fait qu'on a pu identifier ces mêmes scènes chez les tribus africaines d'aujourd'hui, permet de conclure à la continuité et en même temps à l'évolution de l'homme, en rapport avec son existence primitive. Le professeur Chailley établit, en partant de ce fait historique, le rôle de la musicologie qui est d' apprécier les valeurs conquises par les hommes et le peuple, dans leur ensemble, sans préjugés ni mépris pour les productions artistiques des populations considérées comme barbares ou sous-dévelopées. Car la culture musicale universelle d'aujourd'hui ne peut être conçue qu'en tant que descendante d'une suite infinie de contributons accumullées au long de l'histoire. Ainsi, l'ethnomusicologue français prédit que „Le problème de la naissance et du développement de la polyphonie, par exemple, jusque-là etudié seulement sur des manuscrits en fonction de notre seule histoire occidentale, repart desormais à zéro en fonction de témoignages du même ordre : encore quelques années d'études et tout ce qui a été écrit à ce sujet dans toutes nos histoires de la musique devra être remplacé".

L'auteur lui-même se propose de répondre à cette nécessité dans son prochain ouvrage, dont l'axe thématique est constitué par l'esquisse d'une théorie et d'une syntaxe de la musique universelle, finalisée dans une histoire de l'art des sons, sans noms propres.

En attendant, le musicologue français examine le grand dialogue entre le passé et le présent, entre la musique et l'homme, entre la technique et l'expression, entre la tendance artistique mineure et les problèmes de conscience de l'artiste. Évoquant des légendes et présentant des conceptions différentes des hommes de tous les temps, concernant la raison d'être de la musique dans la vie intérieure de l'individu et dans le champ de l'activité sociale, Jacques Chailley attire l'attention : „Beethoven ou Wagner par exemple, qui furent d'authentiques novateurs, se glorifient de conceptions d'ensemble, jamais de procédés techniques". L'auteur du livre, fidèle à ce principe dans ses autres ouvrages, poursuivant de rigoureuses systématisations de langage, en appelle cette fois-ci à des faits se rattachant à la vie et à la création musicale, souvent inédites, dont il détache le sens, plus d'une fois surprenant, paradoxal, mais toujours militant, même quand il parait être decourageant, pessimiste. Par exemple, en ce qui concerne le sens de la musique dans la vie de l'homme : „Un abîme, dit l'auteur, séparé donc le point de départ et le point d'arrivée. Sans doute ce dernier n'exprime-t-il que le point de vue d'une petite minorité et beaucoup persistent à le juger monstrueux, mais il n'en a pas moins tracé la direction où s'est engagée toute une école de compositeurs. De la prise de possession des forces cosmiques au simple maniement gratuit de figures sonores, en passant par le plaisir et l'éveil des passions, envisagé d'ailleurs sous le seul angle affectif, la courbe descendante est continue". Quant à l'éventuelle inutilité de l'art sonore à l'époque du règne de la civilisation technique et industrielle, dans l'ère de la lucidité scientifique qui conquiert toute l'activité humaine, l'auteur rappèle la célèbre phrase „On peut vivre sans musique, mais pas si bien". En contredisant la légende quant à la répulsion du public pour toute nouveauté pourvue

de génie, l'auteur considère qu'on pourrait même soutenir le contraire. Jusqu'au jour où „la musique contemporaine", dans le cas de certaines directions esthétiques et stylistiques, a pris une orientation refermée en elle-même, consciemment distancée du public, celui-ci n'a pas, au fond, témoigné d'intérêt à la résurrection du passé, mais a suivi assidûment toute nouveauté. Des chapitres entiers sont dédiés à la fonction stimulatrice que la musique doit avoir pour l'instruction, l'emotion et la pensée et au devoir du public de représenter un facteur de compréhension de l'art. Un symptôme négatif, qui, aujourd'hui comme jadis éloigne la musique de l'homme, c'est ce que l'auteur nomme „L'offensive du Papier contre l'Oreille".

Réfractaire à tout esprit didactique, le livre de Jacques Chailley fait plutôt parler l'histoire et c'est pourquoi, contrairement aux cas les plus fréquents, le grand texte du livre se déroule comme une narration souvent pittoresque et toujours instructive, tandis que les conclusions, les enseignements du passé, sont renvoyés au bas de la page. D'autant plus élloquante devient la leçon de l'histoire, quand le lecteur doit la déduire lui-même du complexe des faits évoqués, dans la mesure ou la musique, le plus subjectif, peut-être, des phénomènes artistiques, peut trouver ses formules précises concernant la viabilité des tendances si contradictoires actuellement, de ses critères et de ses techniques. Et si parfois, les appréciations sur les nouvelles méthodes et les systèmes de langage affirmées dans la musique du XX-ème siècle paraissent trop tranchantes, étant donné que leur processus de constitution est encore en plein développement, les grandes conclusions de la pratique musicale documentés si hardiment pour un espace de dizaines de milliers d'année, se détachent avec clarté d'une oeuvre écrite avec passion, raffinement, compétence et avec une indiscutable clarté de la pensée.

La musica

Dizionario, U.T.E.T., vol. I A-K, 1968, 165 p.

Après l'ample ouvrage en quatre volumes „La musica enciclopedica storica", publié à l'Editura Unione tipografico editrice torinese — 1966, sous la direction du musicologue Guido M. Gatti, élaboré par une rédaction conduite par Alberto Basso, a paru récemment, apportant la même contribution scientifique, le premier volume A-K de l'ouvrage „La musica — dizionnario". Répondant à la nécessité qui découle de la structure spécifique du premier ouvrage — la présentation approfondie d'un nombre sélectionné d'éléments, d'aspects, de valeurs de la culture musicale universelle, rangée par problèmes historiques et géographiques, les auteurs offrent à présent aux lecteurs, la possibilité de se documenter en détails sur les notions de large intérêt concernant la musique. S'appuyant sur une vaste bibliographie, le collectif a fait un travail de sélection rigoureuse et efficiente non seulement concernant les termes abordés, mais aussi sous l'aspect des proportions et du sens de l'étude. Présente dans le IV vol. de l'Enciclopedia storica par une étude intitulée „Românía", notre musique est représentée dans le Dizionario par des noms appartenant aux différentes générations et qui bénéficient de l'attention requise. On y cite comme source bibliographique le Petit Dictionnaire des compositeurs et des musicologues paru aux Editions musicales par les soins de Viorel Cosma et les Etudes et articles des auteurs roumains à référence spéciale. Tout cela certifie la valeur scientifique de l'ouvrage et l'esprit objectif qui guide les auteurs.

VASILE TOMESCU

cette tournée participent aussi, comme solistes, les professeurs Constanța Lungu, Modest Iftinchi, Romeo Voisa et Nicolae Ghiță.

La soprano Lucia Stănesco a été sollicitée de participer au traditionnel concert annuel, international, „Berolina" de la R. D. Allemande. La basse Valentin Loghin effectue une tournée de spectacles dans plussieurs ville d'Italie. Dans le cadre d'une tournée effectuée à l'Union sovietique, la ballerine Alexa Mezincescu va paraître dans *Giselle* à l'opéra de Minsk et dans *Le lac des cygnes* à l'opéra d'Odesa. Le baryton Vasile Martinoiu a interprété le role du Figaro dans le *Barbier de Séville* à l'opéra de Budapest.

L'Ensemble de chants et danses populaires „Perinița" vient de fêter vingt ans d'intense et féconde activité. A cette ocasion nous faison mention des Premières Prix décrochés aux Concours Internationaux de folklore : Agrigento (1958), Vienne (1959), Geneve (1961), Liubliana (1963) Hamamet — Tunisie (1967).

Nouveautés éditoriales
au mois de mars
Musique symphonique

Mircea Istrate — Sur une plage japonaise (Séquences pour orchestre, choeur de femmes et bande magnétique) sur des vers de Nina Cassian Partition.

Musique de chambre

Mihail Jora — Quatuor à cordes No.2.op.52. Partitions pour chaque instrument.

Musique légère

Chirculescu Nicolae — *Adieux* — vers de Mariana Dumitrescu — *La chanson préférée — vers pour musique légére, recueil de textes — cahier VI.*

Delmar Florentin — *Je ne suis pas seul dans ce monde* — vers d'Aurel Felea.

Giroveanu Aurel — *Auprès de ta porte* — vers de Tudor Mușatescu.

Grigoriu George — *Si tu n'aime pas* — vers d'Angel Grigoriu et Romea Iorgulescu.

Popa Temistocle — *De tout le temps* — vers de Mircea Block.

Solomenescu Gelu — *Sais-tu* — vers d'Aurel Felea

Winkler Adalbert — *En chantant au soir* — vers de Mihail Dumbravă.

Musicologie

George Sbîrcea — *La muse joyeuse* recueil d'anecdotes II-ième édition.

Petre Ghiață

Clery Sachelarie — *Maria Tănase et la chant roumain* — monographie ; III-ième édition, conntenant un matériel documentaire sur la vie et l'activité de Maria Tănase, artiste qui a consacré sa vie a faire valoir le chant roumain.

Gheorghe Ciobanu — *Les „lautarii" (musiciens populaires) de Clejani* (Répertoire et style d'interprétation). Une étude de caractère historique et comparatif, consacrée aux problèmes de répertoire et de style de la musique des *lautari*. L'auteur analyse la musique interprétée, ainsi que les aspects d'ordre créateur, l'improvisation dans ce domaine. L'étude est le résultat des recherches approfondies que l'auteur a effectué dans un seul centre (la commune Clejani — départément l'ilfov). Il envisage les problèmes soulevés par le répertoire et le cycle dans la musique et la pratique du genre, et qui peuvent être signalés sur toute l'étendue du pays.

Sigismund Toduță — Les formes musicales du baroque dans les oeuvres de J.S.Bach. Vol. I.

Dans ce volume qui fait partie d'une ample analyse de l'art musical l'auteur se propose, sans avoir la prétention d'un traité de composition, faire connaître l'époque du baroque musical telle qu elle est reflectée dans les oeuvres de Bach. En fondant des principes de composition, d'interprétions ou de musicologie sur la base des traités stylistiques du baroque, les principaux chapitres du livre représentent une remarquable action ayant comme but de systématiser scientifiquement ce vaste materiel. Le premier volume comprend : *Le livre I* La petite forme bi et tristrophique dans Klavierbüchlein für (petit livre pour) Anna Magdalena Bach 1725. *Livre II* La petite forme mono-bi et tristrophique en *12 Petits Préludes et 6 Petits Préludes*. Dans les volumes suivants on va continuer l'analiyse commencé, à partir des *Inventions* jusqu'au *Clavecin bien tempéré*.

Catalogue 1968. La maison d'Edition de l'Union des Compositeurs présente aux lecteurs les dernières parutions dans le domaine de la musique symphonique de chambre, chorale, légère et populaire (textes et mélodies). Le catalogue comprend aussi une présentation du matérial didactique pour toutes les degrés d'enseignement, des petites oeuvres illustrés pour les enfants, des guides, dictionnaires, ainsique des oeuvres monographiques de popularisation de l'histoire de la musique.

La création musicale roumaine au XIX-XX siècles, 1er volume, par Zeno Vancea

Depuis peu, aux Editions Musicales a paru „La création musicale roumaine au XIX-XX siècles, I volume, par Zeno Vancea.

Compositeur, pédagogue, musicologue, ayant écrit de nombreuses oeuvres dans le domaine de la musique universelle et nationale, Zeno Vancea nous présente, en fait, les aspects essentiels de la musique roumaine contemporaine, c'est à dire *la création*. En fonction de cet acte de la création, le livre dont nous nous occupons, acquiert l'aspect, peut-être, d'une monographie qui, a notre avis, quoique lapidairement traitée, est un ouvrage important pour les recherches dans le domaine de la musique.

Le volume este préfacé par le compositeur Liviu Rusu et comprend une courte introduction dans laquelle l'auteur cherche a encadrer le moment de début de la création de notre musique cultivée dans le développement continuel de la musique universelle. Chacun de ses cinq chapitres est précédé d' une partie introductive réservée a un sommaire passage en revue des conditions historiques, social-politiques et culturelles dans lesquelles la création musicale d'une certaine période a pris naissance.

En suivant, parallèlement, tout le long d'un sicècle des caractérisations stylistiques et des détails pour chaque musicien, l'auteur prend comme point de repère la cristallisation d'un langage spécifique national, considéré presque *in abstracto,* pour lequel il réalise les appréciations de valeur. Par la manière dont les générationns de compositeurs ont été encadrées dans les périodes, l'auteurs est obligé de commencer le livre par des ouvrages qui ne représentent pas avec fidélité le spécifique national de notre art et qui, du point de vue de la composition, le plus souvent ne s'élévent pas au dessus de quelques modestes opuscules.

Pourtant Zeno Vancea parcourt systematiquement les moments de début, ponctuant les influences et les interférences des divers courents musicaux, qui confrontaient l'art de l'époque et ne manquaient pas de vitaliser les horizons de la musique roumaine.

En conclusion : la nécessité de distinguer ce qui a une valeur culturelle historique relative d'un côté, et intrinsèque, organiquement-créatrice, d'un autre, à l'intérieur du processus historique, c'est l'idée fondamentale que Zeno Vancea poursuit en essayant de dégager pour toute une lignée de générations de compositeurs roumains, le long de deux siècles presque, le fil conducteur de la construction de la musique moderne roumaine.

En plein développement de sa force de création, Zeno Vancea, apporte dans notre vie musicale par ce livre d'une écriture cursive, les fruits d'un ouvrage profondément original.

Constantin DRĂGOI

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

Emil Lerescu (muzica)
Eugen Frunză (versurile)
Noi te cîntăm în cîntece de slavă !
Aurel Stroe (muzica)
Paul Eluard (versurile)
Cantata da camera [Chipul păcii] — fragment

DIN CUVINTUL PARTICIPANȚILOR LA ADUNAREA GENERALĂ :

Liviu Glodeanu 1
Viorel Cosma 2
George Pascu 3
Mișu Iancu 4
Leib Nachman 6
Doru Popovici 7
Cornel Țăranu 9

PROFILURI

Theodor Bălan
Florica Musicescu 10

INTERVIUL NOSTRU

Suzana Zupperman, Jack Bratin, Traian Nanu
Ludovic Feldman 17

VIAȚA MUZICALĂ

J. U. Pandelescu
Retrospectivă 22

Gh. P. Angelescu
Tineri interpreți 26

Constantin Palade
Un concert coral aniversativ 29

Dieter Lehmann
Prokofiev la Opera comică din Berlin . 31

REVISTA PRESEI STRĂINE

Iosif Sava
Dirijori români în centre muzicale ale lumii 32

Liliana Constantinescu
Turneul Filarmonicii „George Enescu" . . 34

★

Vasile Cristian
Mihail Jora · Momente muzicale . . . 35

Bogdan Dorneanu
Lucrări de muzicologie vol. IV (Cluj) . . 37

Nicolae Parocescu
„Orfeu" — Revista Conservatorului „Ciprian Porumbescu" 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie) rédigé par Constantin Drăgoi et Liliana Constantinescu 41

Sommaire

Emil Lerescu (musique)
Eugen Frunză (vers)
Nous entonnons des hymnes pour votre gloire !
Aurel Stroe (musique)
Paul Eluard (vers)
Cantata de chambre (Le visage de la paix) — fragment

LES DISCOURS DES PARTICIPANTS A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Liviu Glodeanu 1
Viorel Cosma 2
George Pascu 3
Mișu Iancu 4
Leib Nachman 6
Doru Popovici 7
Cornel Țăranu 9

PROFILS

Theodor Bălan
Florica Musicescu 10

NOTRE INTERVIEW

Suzana Zupperman, Jack Bratin, Traian Nanu
Ludovic Feldman 17

LA VIE MUSICALE

J.-U. Pandelescu
Rétrospective 22

Gh. P. Angelescu
Jeunes interprètes 26

Constantin Palade
Concert choral anniversative 29

Dieter Lehmann
Prokofiev à l'Opera de Berlin 31

LA REVUE DE LA PRESSE ÉTRANGÈRE

Iosif Sava
Chefs d'orchestre roumains dans des centres musicaux étrangers 32

Liliana Constantinescu
La tournée de la Phylharmonie „George Enescu" 34

★

Vasile Cristian
Mihail Jora : Moments musicaux . . . 35

Bogdan Dorneanu
Oeuvre de musicologie vol. 4 (Cluj) . . 37

Nicolae Parocescu
„Orfeu" — la revue du Conservatoire Ciprian Porumbescu 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie) rédigé par Constantin Drăgoi et Liliana Constantinescu 41

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef).

I.P. „Informaţia“ — c. 3392

64.421

LEI 7

muzica

IUNIE
1969

6

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

Tovarășul Nicolae Ceaușescu în mijlocul compozitorilor

Partidul și statul acordă o înaltă prețuire artei și literaturii — factori esențiali de cunoaștere și înrîurire a gîndirii și sensibilității umane — rolului lor în înfăptuirea progresului social, în ridicarea conștiinței socialiste și înnobilarea spirituală a oamenilor. Creația literar-artistică găsește astăzi, mai mult decît oricînd, în realitatea dinamică, în continuă transformare și înnoire a vieții noastre socialiste, un inepuizabil teren de investigații, un izvor nesecat de rodnică inspirație. Introducerea în artă și literatură a acestui univers omenesc inedit pe care îl oferă socialismul, problemele fundamentale ale existenței omului în noua societate, constituie o condiție hotărîtoare a valorii și trăiniciei artei noastre. Îndepărtarea de viață, încercarea de a o ignora duc pînă la urmă, inevitabil, la înstrăinarea artei de nobila sa menire, îi răpesc puterea de penetrație în conștiința maselor.

Promovînd o politică deschisă spre cunoașterea și preluarea a tot ceea ce este valoros în cultura universală, partidul nostru consideră că făuritorilor de artă și literatură din țara noastră le revine datoria de a rămîne consecvent mesagerii spiritualității poporului nostru, exprimînd prin opere originale, autentice specificul societății socialiste. În acest fel, ei își pot aduce o contribuție efectivă la afirmarea valorilor naționale în circuitul culturii mondiale.

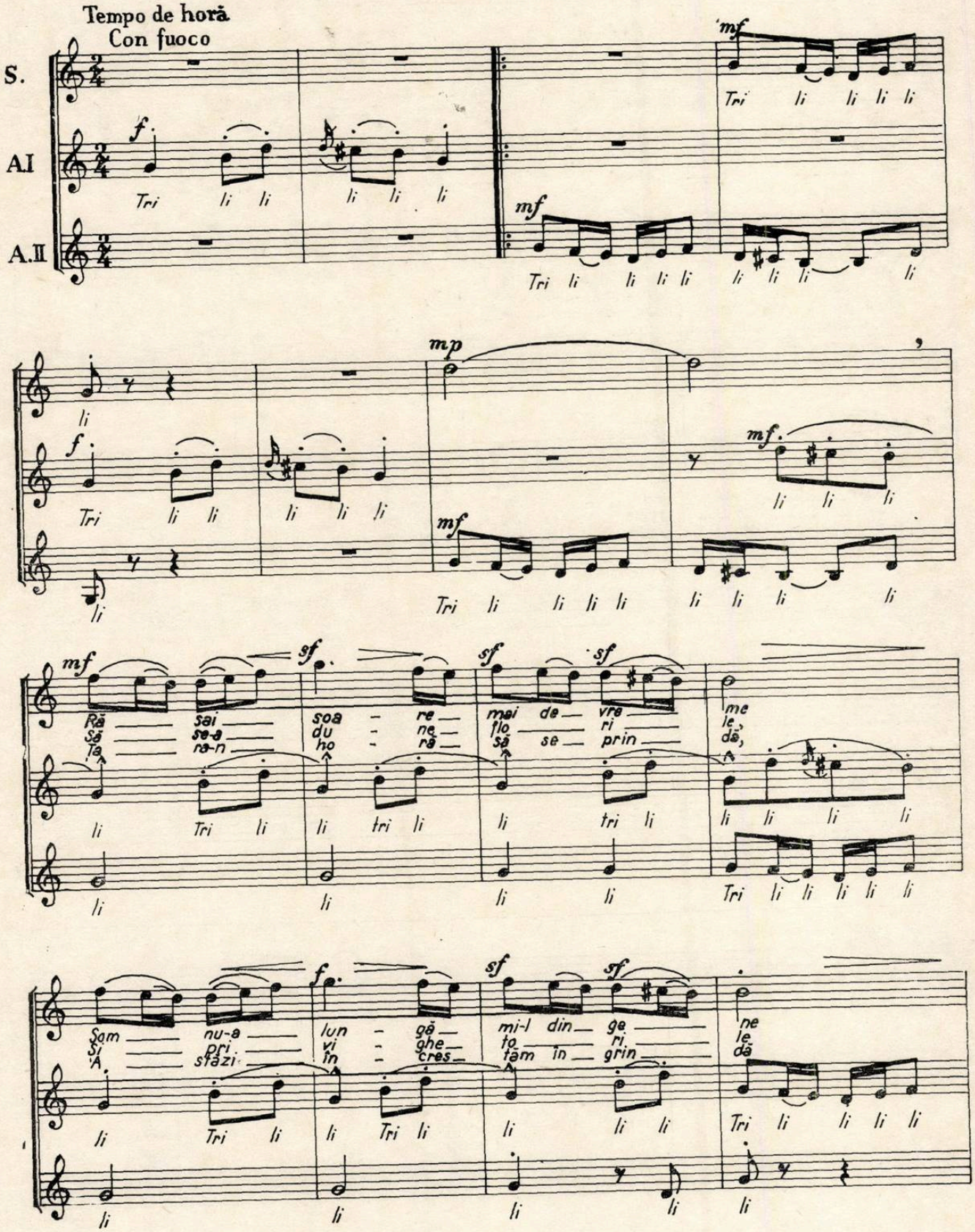
(Din Tezele Comitetului Central al Partidului Comunist Român pentru Congresul al X-lea al Partidului)

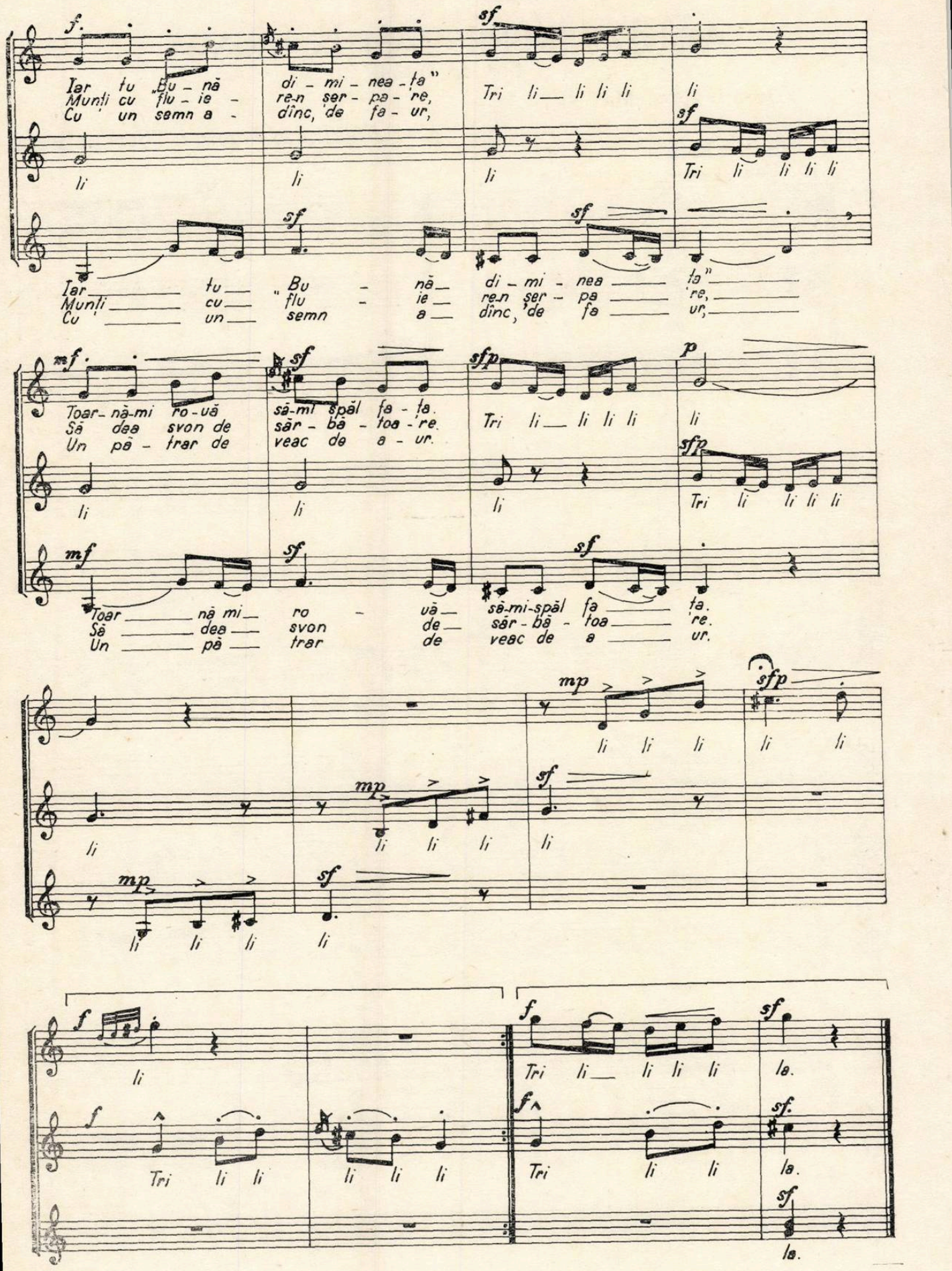
BIBLIOTE[illegible] A „ASTRA"
SIBIU

ASTĂZI ÎNCRESTĂM ÎN GRINDĂ

Cor de femei

Muzica și Versuri: Theodor Bratu





f sf

Iar tu „Bu - nă di - mi - nea - ța"
Munți cu „flu - ie - re-n șer - pa - re,
Cu un semn a - dînc, de fa - ur,

Tri li — li li li li

li li li Tri li li li li

sf sf

Iar — tu — „Bu - nă — di - mi - nea — ța" —
Munți — cu — „flu - ie — re-n șer - pa — re, —
Cu — un — semn a — dînc, de fa — ur, —

mf sf sfp p

Toar - nă-mi ro - uă să-mi spăl fa - ța.
Să dea svon de săr - bă - toa - re.
Un pă - trar de veac de a - ur.

Tri li — li li li li

li li li Tri li li li li

mf sf sf

Toar — nă mi — ro - uă — să-mi-spăl fa — ța.
Să — dea — svon de — săr - bă - toa — re.
Un — pă — trar de veac de a — ur.

mp sfp

li li li li li

mp sf

li li li li li

mp sf

li li li li

f f sf

li Tri li — li li li la.

f f sf.

Tri li li li li li Tri li li la.

sf

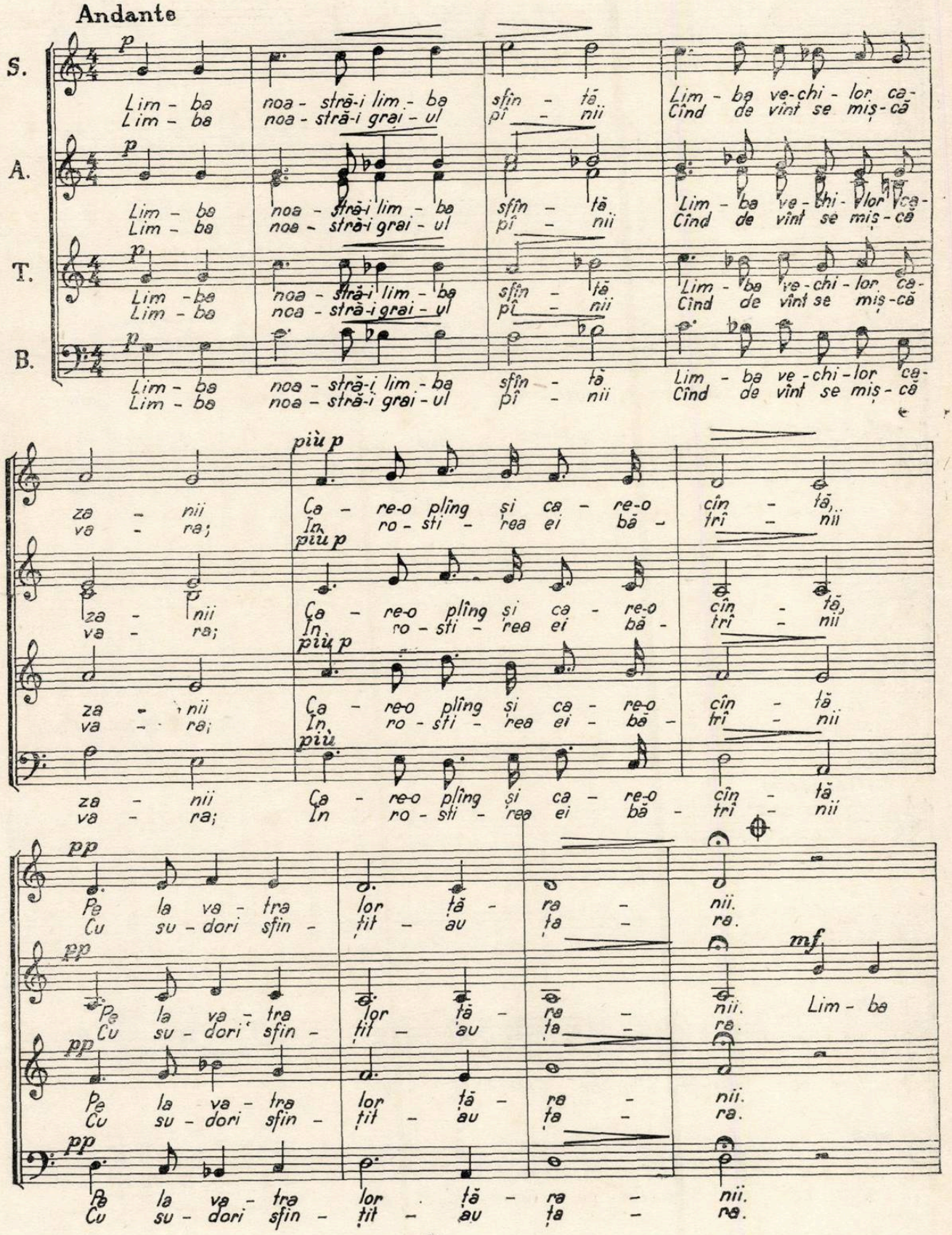
la.

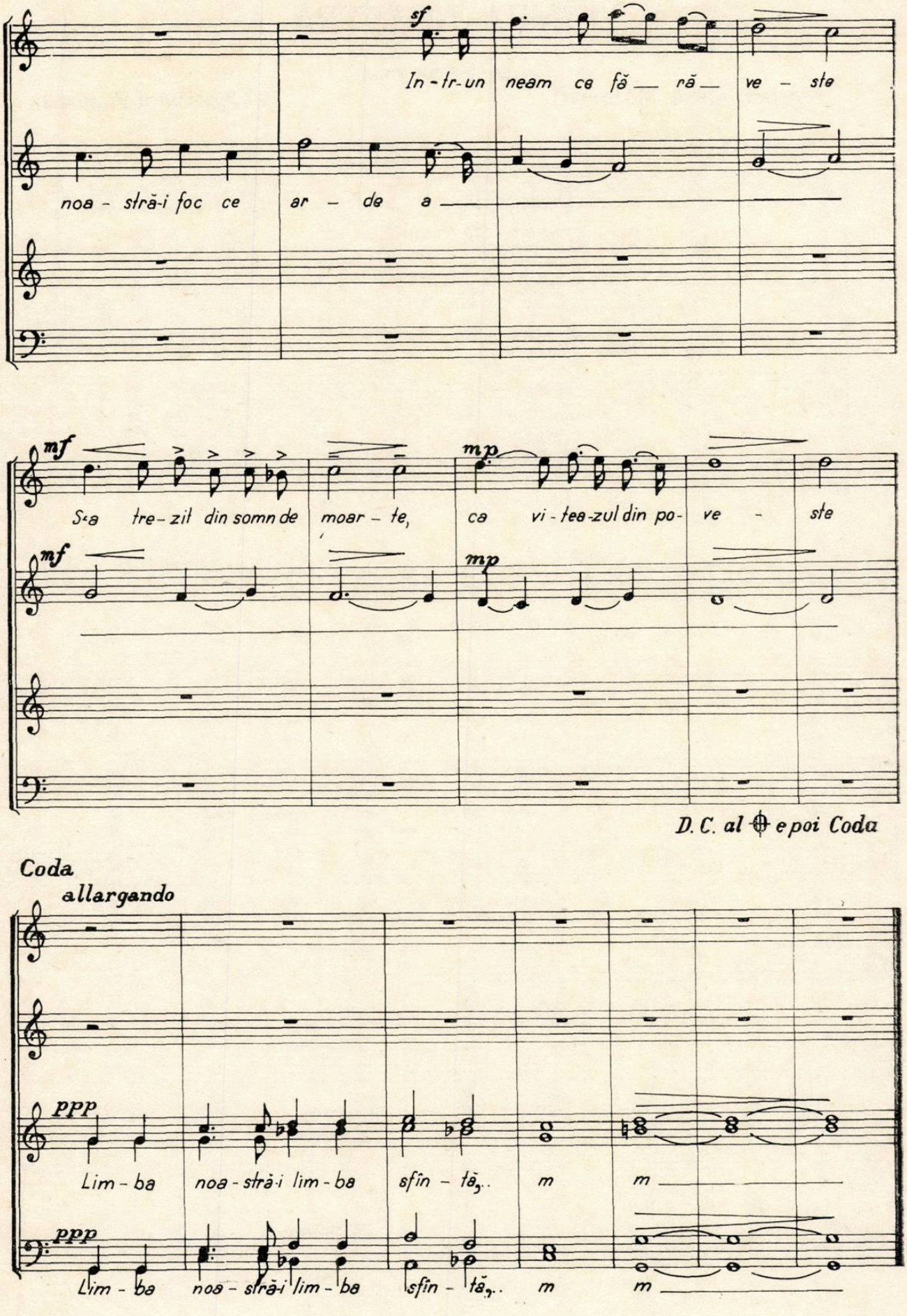
LIMBA NOASTRĂ

pentru cor mixt

Versuri: Alexe Mateevici

Muzica: Doru Popovici




sf
In - tr-un neam ce fă — ră — ve - ste
noa - stră-i foc ce ar - de a —
mf
S-a tre- zit din somn de moar - te,
ca vi - tea-zul din po- ve - ste
mp
mf
mp
D. C. al 𝄋 e poi Coda
Coda
allargando
ppp
Lim - ba noa - stră-i lim - ba sfîn - tă,.. m m
ppp
Lim - ba noa - stră-i lim - ba sfîn - tă,.. m m

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XIX Nr. 6 IUNIE 1969

Dezvoltarea simfoniei româneşti (II) *)

de Zeno Vancea

Afirmaţia făcută la sfîrşitul studiului precedent, că simfonia a devenit unul dintre genurile reprezentative ale muzicii româneşti, este întărită, printre altele, şi de creşterea numerică a unor astfel de lucrări : faţă de cele 14 simfonii scrise între anii 1900—1944, în ultimele două decenii şi jumătate a fost compus un număr impresionant de lucrări de acest gen.

Înflorirea, mai ales în primul deceniu după 1944, a simfoniei cu caracter naţional, nu este un fenomen întîmplător. Compozitorii au considerat simfonia cu caracter programatic [1]), drept forma muzicală cea mai potrivită pentru exprimarea unui conţinut variat de sentimente şi idei, inspirat din marile transformări istorice ale acelor ani. Tălmăcirea unui astfel de conţinut ar fi fost, desigur, posibilă şi cu ajutorul altui limbaj decît cel cu o caracteristică notă folclorică, dar vădita tendinţă a compozitorilor spre monumentalitate s-a întîlnit cu acea orientare democratică în privinţa mijloacelor de expresie, pe care Mihail Jora a definit-o cîndva ca o urmare a dorinţei creatorilor de a se apropia de „sufletul poporului".

Simfoniile compuse după 1944 reprezintă aportul a trei generaţii de muzicieni. Dintre compozitorii care cu decenii în urmă au pus bazele şcolii noastre naţionale moderne, contribuţia cea mai importantă în domeniul simfoniei au adus-o, în cei 20 de ani din urmă, Mihail Andricu şi Dimitrie Cuclin (primul 10 simfonii şi 8 simfoniette, cel de al doilea 18 simfonii). La creaţia simfonică a acestor doi compozitori din generaţia vîrstnică, se adaugă şi simfonia de Marţian Negrea.

Din punct de vedere al limbajului, creaţia maeştrilor simfoniei româneşti nu prezintă modificări esenţiale faţă de limbajul prin care ei se exprimau şi în perioada interbelică. Dar trăsăturile sale de bază, izvorîte din folclor, au rămas în fond aceleaşi şi în creaţia compozitorilor din generaţia următoare, printre care Nicolae Brînzeu, Nicolae Buicliu, Ion Dumitrescu şi Gheorghe Dumitrescu, Tudor Jarda, Paul Jelescu şi Sigismund Toduţă, au rămas fideli ideii de şcoală naţională.

O notă mai puţin folclorică decît cea a creaţiei compozitorilor amintiţi mai sus caracterizează simfoniile lui Eugen Cuteanu, Vasile Ijac, Mircea Popa.

Deşi unii dintre compozitorii din generaţia medie, ca Theodor Grigoriu, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Adrian Raţiu, Cornel Ţăranu, au ajuns în ultimul timp la afirmarea personalităţii lor cu ajutorul altor modalităţi de exprimare decît cele tradiţionale, simfoniile lor sînt legate încă de creaţia românească anterioară, în special de aceea a lui George Enescu, a cărui muzică le-a servit ca model de transfigurare a substanţei melodice populare. În ciuda faptului că aceste simfonii au fost scrise de autorii lor în anii de debut (în general în cadrul obligaţiilor şcolare), datorită talentului şi maturităţii tehnice cu care au fost realizate, ele nu pot fi considerate drept simple încercări, ci ca lucrări de reală valoare, cu o certă semnificaţie în creaţia noastră

*) A se vedea prima parte a acestui articol în rev. Muzica nr. 4/1969.

simfonică mai recentă. Față de simfoniile compozitorilor mai vîrstnici, aceste lucrări prezintă cîteva aspecte stilistice noi, cum ar fi de pildă rolul mai important al polifoniei, cu vădite trăsături lineare, elemente cromatice mai frecvente în melodie, o mai accentuată libertate ritmică și o sporită varietate a efectelor timbrale.

Spre deosebire de toți acei compozitori care au rămas pînă azi credincioși ideii școlii naționale și și-au format limbajul muzical inspirîndu-se din folclor, alții ca Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Erwin Junger, Walter Mihai Klepper, Bogdan Moroianu, Andreas Porfetye, și-au făurit fie încă de la început, fie mai tîrziu, în cursul activității lor componistice, un mod de exprimare pe o altă bază stilistică. Pornind în general de la limbajul simfonic clasico-romantic, acesta a fost lărgit în creația lor cu elemente de stil ale muzicii contemporane, unii dintre ei adoptînd și anumite mijloace de exprimare de dată mai recentă [2].

Este indiscutabil că și în aceste cazuri este prezentă influența culturii noastre muzicale, care conferă lucrărilor lor o notă aparte, prin care acestea se deosebesc de cele ale compozitorilor din alte țări.

Intenționînd să urmărim întregul proces de dezvoltare a simfoniei din țara noastră, ne propunem ca în cele ce urmează să vorbim întîi de lucrările legate de folclor, iar apoi de acelea aparținînd altor orientări stilistice.

După cum dovedește creația noastră de la Enescu încoace, limbajul de inspirație folclorică oferă un larg cadru stilistic, capabil de a cuprinde variate modalități de exprimare cu o caracteristică notă autohtonă, mergînd de la respectarea fidelă a tiparelor melodice populare pînă la acel grad de stilizare a lor, la care legătura unei melodii culte cu folclorul poate fi stabilită adeseori doar datorită prezenței unor celule melodice de proveniență populară, sau datorită numai ritmului.

Aici e cazul să ne oprim puțin asupra noțiunii de stilizare a muzicii populare, adăugînd și cîteva considerații cu privire la inventarea de către compozitor a muzicii sale în „spiritul folclorului", precum și asupra noțiunii de „transfigurare" a acestuia.

Pentru evitarea oricăror confuzii, trebuie precizat că valoarea unei compoziții fiind în funcție, în primul rînd, de forța expresivă a conținutului și de perfecțiunea formei, atît autenticitatea populară cît și stilizarea folclorului nu constituie criterii de valoare, ci criterii de stil, un înalt nivel artistic al creației putînd fi realizat în cazul ambelor modalități de exprimare [3].

Stilizarea poate fi, după cum am mai arătat, de diferite grade ; modificările aduse de un compozitor unui cîntec sau dans popular, prin care melodia acestora devine mai potrivită pentru constituirea materialului tematic al unei compoziții, tot așa și armonizarea, sau învești mîntarea polifonă a unei melodii populare, pot fi considerate ca un prim grad de stilizare a folclorului. Creația românească oferă exemple numeroase în privința ambelor cazuri de prelucrare a muzicii populare. Pentru „ajustarea" unei melodii de folclor în vederea folosirii ei în forme muzicale mai complexe, exemplele cele mai numeroase se pot da din creația lui Paul Constantinescu. Un caz caracteristic de modificare de către compozitor a unei melodii populare îl arată de pildă tema întîi din Finalul Concertului său pentru orchestră de coarde.

O mai pronunțată stilizare decît cele descrise mai sus prezintă de exemplu temele din părțile doi, trei și patru a Simfoniei a IX-a de Dimitrie Cuclin, toate derivate din tema inițială a primei mișcări, reprezentînd începutul unui autentic dans popular ; și temele Simfoniei a XIII-a de același autor sînt instructive în privința diversității procedeelor de stilizare, materialul tematic al acestei lucrări are la bază melodia unui tropar, care îmbracă diferite forme, fie prin modificări ritmice și armonice, fie prin suprapunerea aceluiași desen melodic, liniile avînd însă valori diferite.

Între stilizări de acest fel și între inventarea materialului tematic al unei lucrări în „spiritul folclorului" adeseori nu există o deosebire prea mare, mai ales în cazul în care compozitorul și-a însușit atît de bine idiomul muzical popular încît, — după cum spunea Bartok, — „îl mînuiește ca poetul limba sa maternă". Desigur, însă, în afară de cazul în care compozitorul urmărește în mod deliberat o cît mai autentică copie a folclorului, modul său de exprimare se va deosebi de acela al poporului, căci anumite caracteristici individuale vor ieși la suprafață chiar și atunci cînd, luate separat, celulele sau fragmentele temelor sale ar avea aceeași structură ca cea a unei melodii populare. În astfel de cazuri, melodia temei „culte" se deosebește de o melodie populară fie printr-un ambitus mai mare, fie prin forma ei „deschisă" în vederea unei continuări, adeseori datorită faptului că diferitele celule melodice din care este alcătuită tema aparțin unor dialecte diferite, fiecare cu particularitățile sale regionale, deosebiri mai accentuate rezultînd din îmbinarea celor trei posibilități descrise mai sus.

Pentru ilustrarea lor găsim exemple concludente în creația mai tuturor simfoniștilor noștri, ce stau pe platforma comună a folclorului.

Un grad mai intens de stilizare deosebit de frecvent în creația noastră de toate genurile, este reprezentat prin îmbinarea unor celule melodice folclorice cu succesiuni de intervale necunoscute în muzica noastră populară.

În legătură mai ales cu creația lui Enescu, s-a încetățenit termenul de „transfigurare" a folclorului și se mai spune adeseori că maestrul a creat un folclor „imaginar".

Într-un sens mai larg, orice stilizare reprezintă de fapt o transfigurare, în sensul unor modificări a expresiei sau a potențării ei ; în legătură

cu creaţia lui Enescu, termenul de „transfigurare" se foloseşte mai ales în sensul unei sublimări, a substanţei muzicale populare, a exprimării cu ajutorul unor elemente folclorice, îmbogăţite cu elemente personale de stil, a unui conţinut emoţional cu o pregnantă notă individuală.

Un exemplu deosebit de caracteristic ni-l oferă, între multe altele, Preludiul la unison din Suita I-a pentru orchestră.

Folclorul imaginar constă în aplicarea creatoare a unor principii fundamentale ce stau la baza muzicii populare, cum ar fi de pildă rolul predominant al melodiei, sensul ei expresiv autonom, flexibilitatea ritmică a cîntecelor populare de tipul „parlando rubato", sau, invers, ritmul motoric al unor dansuri, construcţia asimetrică a frazelor etc., fără a folosi implicit şi autentice elemente folclorice. În acest sens spunea Enescu că „compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate".

În cele precedente ne-am ocupat mai mult de aspectele pur melodice ale legăturii existente între creaţia cultă şi folclor, ale felului în care elementele caracteristice structurii melodice populare sub raportul intervalelor constitutive, precum şi al succesiunii acestora, se oglindesc în creaţia cultă fără a ţine deocamdată seama şi de rolul important al ritmului în definirea specificului autohton. Or, ştiut este că muzica noastră populară îşi capătă profilul ei specific chiar în cîntecele parlando-rubato cel puţin în egală măsură şi datorită ritmului. Trebuie arătat însă că, în simfoniile de inspiraţie folclorică doar cu puţine excepţii, diversitatea ritmică a folclorului nu este valorificată în aceeaşi măsură, ca de pildă în suite, deşi în scherzo s-ar putea pune în valoare în largă măsură ritmuri specific populare, ca 7/4, 7/8, 5/4, 5/8 şi diverse tipuri ale ritmului aksak.

La analiza în detaliu a simfoniilor vom arăta unde este cazul, influenţa mai mult sau mai puţin importantă a laturii ritmice a folclorului.

În ceea ce priveşte armonia, trebuie spus că, pînă la un anumit punct, structura melodiei populare şi chiar şi a celei inventate de compozitor în spiritul folclorului, constituie o indicaţie în privinţa învestmîntării armonice a melodiei. Dincolo însă de această indicaţie, compozitorul are largi posibilităţi de utilizare a unui bogat arsenal de mijloace armonice aparţinînd tradiţionalului sistem clasic, pînă la cele cu caracter inovator apărute în prima parte a secolului XX în muzica universală.

După cum o dovedesc unele creaţii româneşti— între altele de pildă, şi Simfonia de cameră a lui George Enescu — celule melodice de provenienţă populară putînd fi incluse şi în structuri melodice care au la bază totalul cromatic, în astfel de cazuri sînt posibile şi unele alcătuiri acordice caracteristice mai mult muzicii atonale, fără însă ca piesa respectivă, sau chiar numai temele ei, să aibă un caracter atonal.

La fel ca şi în cazul caracteristicelor melodice şi ritmice, vom arăta la analiza simfoniilor şi pe cele armonice, care sînt proprii lucrărilor respective.

Anumite dificultăţi se pot ivi la compunerea unei simfonii cu caracter naţional, care constă în realizarea la înalt nivel artistic a travaliului tematic conform tradiţionalelor cerinţe ale formei sonată.

Cu cîteva decenii în urmă au fost exprimate mari rezerve din partea unora dintre compozitorii noştri în privinţa posibilităţii de a supune teme cu caracter popular unei dezvoltări simfonice, afirmîndu-se că ele îşi pierd în mod inevitabil particularităţile naţionale. La aceasta se referea cîndva şi George Enescu cînd spunea că „avem un folclor admirabil, dar cine vrea să se atingă de el, trebuie s-o facă cu multă băgare de seamă ca nu cumva să-i scoată parfumul particular prin înăbuşirea în convenţionalele forme de dezvoltare simfonică" [3]. Afirmaţia de mai sus se potriveşte, fireşte, nu numai unor teme de autentică origine folclorică, ci şi celor de muzică cultă inventate în spiritul cîntecelor şi dansurilor noastre populare.

Se ştie că marele nostru compozitor a fost un timp de părere că singura posibilitate de „dezvoltare" a temelor de obîrşie populară (implicit a celor culte inventate în spirit popular), este cea rapsodică, afirmînd că „Se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră: aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterare, fără codiţe sau umpluturi, precum motivul cunoscut al „Volgăi" e trecut de la vocea lui Şaliapin la amplitudine corală. Rapsodiile mele juxtapun motivele şi le instrumentează. O singură dată, în Rapsodia a III-a (?) mi-am permis o mică dezvoltare, scurtă şi mi se pare, organică. Este acolo o gradaţie, o urcare a motivului şi nicidecum o alterare a lui. Ulterior maestrul a revăzut aceste păreri din exemple strălucite de dezvoltare a unor teme cu iz popular, cum o demonstrează de pildă *Uvertura de concert.*

Este desigur adevărat, mai ales în cazurile în care compozitorii, în inventarea materialului tematic, caută să reproducă cît mai fidel tiparele melodice populare, că schimbări chiar neînsemnate pot să altereze caracterul lor iniţial, „parfumul lor folcloric".

Din această cauză unii compozitori, conştienţi de un asemenea pericol, au redus travaliul tematic la *minimum.* În majoritatea cazurilor însă procedeele de dezvoltare au fost adaptate la structura specifică a folclorului, înlocuindu-se în general travaliul tematic clasico-romantic — constînd în descompunerea temelor în motivele lor constitutive şi în confruntarea lor — cu o dezvoltare bazată în esenţă pe repetarea temelor, cu profil melodic neschimbat, intervenindu-se cu modificări numai în ceea ce priveşte învesmîntarea armonică şi contrapunctică a lor. Acesta a fost dealtfel şi procedeul preferat al şcolilor naţionale din secolul trecut.

Teme cu caracter vocal-cantabil se pretează îndeosebi la procedee de dezvoltare polifonă ; dar faptul că şi dezvoltări de tip clasic sînt posibile în cazul unor teme cu un pronunţat caracter folcloric, este confirmat de numeroase lucrări româneşti de acest gen, cărora le este proprie şi o certă tensiune dramatică. Vom insista la locul potrivit şi asupra diferitelor aspecte mai mult sau mai puţin personale ale procedeelor de dezvoltare folosite de compozitorii noştri.

---

[1]) Faţă de caracterul în general neprogramatic al simfoniilor compuse în perioada interbelică, în creaţia simfonică de după 1944 apare ca o trăsătură nouă, o certă tendinţă programatică, prin rolul important al cîte unei idei directoare în conţinut şi în modelarea formei. Astfel, marile evenimente istorice au inspirat Simfonia (1951) de Tudor Jarda, închinată celei de a 30-a aniversări a P.C.R., „Simfonia Republicii" (1955) de Nicolae Buicliu, Simfonia poem (I-a, 1960—61) de Dumitru Bughici, „Simfonia Eliberării" (1963), de Diamandi Gheciu, Simfonia, închinată Revoluţiei din 1848 (1947), „Simfonia Reconstrucţiei" (1949), Simfonia „Apelul Păcii" (1951) de Alfred Mendelsohn, Simfonia „Drum în sus" (1959) de Erwin Junger după o poezie de Mihai Beniuc.

Dintr-o altă sferă tematică a izvorît conţinutul unor lucrări quasi-programatice, ca majoritatea celor 15 simfonii ale lui D. Cuclin, compuse între 1945—1964, „Simfonia primăverii" (1956) de Marţian Negrea, „Simfonia cîmpului" (1956) de Paul Jelescu, Simfonia „Ovidiu" (1957) de Sigismund Toduţă, „Simfonia tinereţii" (1958) de Dumitru Bughici, „Simfonia ploieşteană" (1961) de Paul Constantinescu (conţinînd şi două părţi cu semnificaţie autobiografică), Simfonia „Spielberg" de Doru Popovici.

[2]) În spiritul noilor concepţii estetice împărtăşite de către o bună parte dintre compozitorii din generaţia mai tînără, orientării tot mai accentuate spre curente avangardiste, simfonia (ca şi alte forme tradiţionale) nu mai corespunde aspiraţiilor lor artistice şi este considerată ca depăşită în urma dezvoltării recente pe plan mondial a muzicii.

Scăderea interesului faţă de cel mai prestigios gen al muzicii pentru orchestră din ultimele două secole, reprezintă un fenomen general şi în alte ţări, ceea ce a avut drept consecinţă fie revenirea la unele forme ale barocului, fie apariţia unor forme bazate pe principii de arhitectură muzicală cu totul noi.

Legată organic de gîndirea omofon-armonică, de relaţiile funcţionale ale acordurilor, de dezvoltarea temelor pe largi planuri tonale, forma sonată, ce stă la baza simfoniei de tip clasico-romantic a pierdut din importanţă în măsura în care, în urma procesului de disoluţie a tonalităţii, a fost şubrezită însăşi temelia ei. Astfel, pe plan mondial, cu Enescu, Honegger, Prokofiev, Szimanowsky, se încheie de fapt perioada de hegemonie a simfoniei. Este interesant de remarcat că în timp ce unii dintre reprezentanţii şcolilor naţionale din secolul XIX, ca Borodin, Dvorak, Glazunov, Sibelius, au cultivat-o cu o deosebită preferinţă, în creaţia unor reprezentanţi de frunte ai curentului folcloric modern, ca Janacek, Bartok, Kodaly, de Falla, ea are o importanţă foarte diferită, în unele cazuri cu totul redusă.

[3]) Unii înclină să creadă că, în timp ce gradul de stilizare al folclorului constituie un semn indubitabil al originalităţii unui compozitor, reproducerea fidelă a tiparelor melodice populare ar fi, din contra, dovada lipsei de forţă creatoare. Criteriile sînt astfel folosite azi într-un sens exact invers decît acum cîteva decenii, cînd continuarea de către un compozitor a unui citat din folclor în acelaşi autentic spirit popular a fost considerată drept un semn infailibil al talentului său. Adevărul este că nici una nici alta din aceste modalităţi stilistice nu sînt definitorii pentru valoarea unei lucrări, aceasta fiind în funcţie în primul rînd de forţa emoţională a conţinutului.

Dar în privinţa semnificaţiei celor două feluri de exprimare, după cum am mai arătat, există desigur o deosebire, legată de anumite momente ale procesului de dezvoltare istorică a muzicii noastre. Astfel, pe vremea cînd Sabin V. Drăgoi compusese „Divertismentul rustic" (1927), procedeele de dezvoltare a temelor populare şi inventarea melodiilor contrapunctice acompaniatoare, într-un spirit autentic folcloric constituiau o dovadă concludentă a posibilităţilor de valorificare a melodiilor populare în formele complexe ale muzicii culte, în timp ce procedeele de transfigurare a tipurilor melodice populare care au început să fie folosite mai tîrziu — comparabile cu neologismele introduse în limba vorbită — au constituit dovada că, în ciuda lărgirii considerabile a limbajului popular, creaţia compozitorilor nu-şi pierde caracterul autohton.

Din cuvîntul participanților la Adunarea generală

CORNELIU CEZAR

Prezenta plenară a compozitorilor și muzicologilor din România oferă prilejul dezbaterii mai largi a unei serii de probleme legate de activitatea muzicală din țara noastră, precum și posibilitatea prezentării unor propuneri, sperăm eficiente, cu privire la ameliorarea unor aspecte ale acestei activități. Aș vrea să folosesc acest prilej pentru a menționa pe lîngă realizările certe din diferite domenii muzicale, în ultimii ani (în bună parte consemnate și în raport) și o serie de obiective pentru viitorul cît mai apropiat.

Printre realizările pe care personal le consider în plus demne de menționat sînt treptata îmbunătățire a calității publicului, a gustului și discernămîntul său — fenomen cu implicații multiple — și, concomitent, schimbarea mentalității în purtarea discuțiilor în colectivul compozitorilor. Un avans aș zice „difuz" și general a contribuit la exprimarea tot mai prudentă și mai ales fără implicații administrative asupra unor chestiuni de terminologie care adeseori așezau un perete de prejudecăți între noi și opera concretă a cutărui creator de muzică. Desigur problema cheie a acestei transmutări treptate a albiei vechii mentalități nu este în nici un domeniu de activitate o chestiune ușoară și fără îndoială că sub aspectul unor atitudini conciliante se ascunde încă uneori dificultatea asimilării vii, personale a sensului fenomenului atît de complex al muzicii contemporane pentru că mai ales despre aceasta — presupun — trebuie să se discute într-o adunare ca cea de față. Nu putem ocoli nici termenul nici dezbaterea cît de largă a sensului acestui termen: contemporan. Pentru unii, contemporan poate fi desigur absolut orice există în prezent. Dar și statuia Discobolului, spre exemplu, există și în prezent, fără a fi prin aceasta contemporană. Desigur prin aceasta nu pierde nimic din admirația tuturor. Dar dacă vreau să găsesc ceva din spiritul epocii în care trăiesc ca om actual mă refer mai degrabă la Calder sau Brâncuși, bunăoară, decît la epoca lui Pericle. Pe etape mici, de zeci de ani, fenomenul îmi pare asemenea cu acela petrecut pe etape mari istorice, seculare. Unii dintre vorbitorii de ieri s-au referit la așa-numitul caracter „ilustrativ", exterior, gol de conținut al muzicii moderne, la lipsa de melodie etc. Poate că ar trebui într-adevăr discutate odată cu răbdare aceste lucrări. Eu nu cunosc decît un singur exemplu pe care mă pot sprijini cu fermitate, acela al transformării propriului meu gust, dacă mă gîndesc numai la ultimii ani. Ascultînd prima dată mai de mult Bartók sau Stravinski îmi amintesc cu claritate puternica repulsie, sentimentul de panică; mă simțeam întrucîtva superior, protejat de propriile mele concepții despre adevărata artă etc.

Îndărătul a aceea ce-mi părea un joc steril și terifiant de sunete mi-a apărut treptat altceva, însfîrșit conținutul, dar a trebuit de fiecare dată să contribui și personal la acesta. Aș vrea să cred că voi reuși să nu condamn niciodată nici pe cei mai în vîrstă pentru „lipsa lor de înțelegere", nici lucrările celor care vor veni sau vin deja după mine și care într-o bună zi îmi vor părea poate indescifrabile.

Înainte de studenție, „contemporan" pentru mine însemna Wagner, cel mult Debussy. N-am pretenția că sînt mai bun sau superior acelei perioade, avînd astăzi o optică diferită, dar pentru o înțelegere competentă a profesiunii mele, transformarea aceasta îmi pare importantă. Și cum natura însăși a contemporaneității îmi pare

astăzi a fi o prefacere, o intensă solicitare a contribuției personale autentice, aș vrea să mă refer la obiectivele concrete solicitate în continuare pe linia adaptării la necesitățile contemporane.

Un prim deziderat din a cărui satisfacere ar decurge o multitudine de îmbunătățiri corespunzătoare îmi pare a fi un lucru menționat în parte ieri de tov. Brîncuși și anume inițierea unui festival de muzică contemporană. Eu aș propune chiar inițierea unui festival internațional de muzică contemporană în România. E meritoriu, deși numai instructiv pentru muzicienii de „categoria grea" că Festivalul „Cerbul de aur" de la Brașov a constituit un promițător început în acest sens. Dar vrem să credem că nu numai muzica ușoară va avea norocul să-și dispute atenția publicului românesc și internațional. Presupun că vor putea fi create fonduri pentru subvenționarea lui. De asemenea, presupun că ar exista și un public care să-l frecventeze dacă nu în aceeași măsură ca în cazul festivalelor internaționale de muzică ușoară, măcar la fel ca în cazul tradiționalului „Festival Enescu". În afara aspectului turistic, net favorabil acestei propuneri, însăși emulația orchestrelor și a dirijorilor, stimularea producției de discuri și partituri precum și a altor publicații ar fi un aspect nu mai puțin favorabil. Acest festival ar pune premizele, printre altele, și ale unui acord mai eficace cu alte uniuni și societăți de compoziție din întreaga lume, precum și ale rezolvării plății drepturilor compozitorilor străini interpretați în România problemă care, oricum, trebuie cît mai curînd rezolvată conform normelor internaționale. Tot tov. Brîncuși s-a referit ieri și la procurarea unor aparataje electro-acustice, care ne sînt astăzi un instrument la fel de necesar ca bunăoară pianul pe vremea lui Beethoven. Sperăm ca aceste aparataje să fie cît mai curînd procurate și puse la dispoziția compozitorilor, fie pentru producții comandate de televiziune sau cinematografie, unde lipsa lor se resimte demult, fie pentru investigații personale. Foarte necesare însă pentru mulți vor fi întîlnirile prealabile cu acusticieni și tehnicieni competenți, din țară sau de peste hotare, în speranța că vor putea fi invitați în incinta Uniunii sau la catedrele Conservatorului.

Un alt motiv important ar fi după părerea mea traducerea în fapt și în domeniul compoziției și muzicologiei a acordurilor de stat privitoare la acordarea de burse pentru continuarea studiilor importante în centrele culturale mondiale. Aș vrea să precizez că studiile în străinătate n-ar trebui să fie numai apanajul celor care călătoresc „pe cont propriu", pentru a mă referi la pasajul oarecum referitor din raport, ci o chestiune ajutată din plin de conducerea Uniunii Compozitorilor. Argumentul că în alte țări situația stă și mai prost îmi pare inconsistent. Poate mi-a scăpat, dar nu știu să fi fost menționat în raport vreun grup de tineri compozitori trimiși prin Uniunea Compozitorilor, sau la propunerea ei, la studii în străinătate.

O altă chestiune legată de problema festivalului internațional de muzică contemporană în România, ca și de cea a burselor de studii în străinătate, chestiune menționată din păcate prea „succint" de maestrul Mihail Jora, este aceea a popularizării muzicii contemporane românești la cît mai multe manifestări muzicale românești și internaționale. Trecînd peste faptul că orice compozitor lucid și integru dorește să fie popularizat în egală măsură atît în țară cît și peste hotare și nu „mai ales peste hotare", cum s-a insinuat, desigur în glumă, străbaterea muzicii românești peste granițele țării este — presupun — o chestiune de prim ordin care ar trebui să fie luată cu mult mai multă hotărîre în practica curentă a muncii compozitorului. Ar trebui să cerem buletine de informații de la toate secretariatele festivalurilor internaționale de muzică contemporană, să le oferim partituri românești, să le propunem colaborare, fie cu formații, fie cu dirijori etc. Ar trebui ca la principalele manifestări muzicale internaționale să fie nelipsite de la pupitru partiturile românești, una, două, mai restrînse, mai ample, dar să se creeze această tradiție a prezentării creației muzicale românești în competiția internațională.

În încheiere, aș mai avea următoarele propuneri cu privire la unele aspecte administrative din viața actuală a Uniunii. În primul rînd am vrea să se motiveze mai temeinic în statut considerentele pentru care un simplu compozitor devine membru stagiar, apoi membru definitiv al Uniunii Compozitorilor. De asemeni, să se motiveze și să se expună condițiile stagiaturii ca și ale părăsirii ei pentru condiția de membru. Dacă un membru stagiar nu produce nimic pe tărîm muzical, sau prea puțin pe întreaga perioadă a stagiaturii, propun să nu-i mai fie acordat titlul de membru definitiv. Ocuparea unor posturi în comisiile de achiziție și în diversele trepte ierarhice ale comitetului Uniunii de către membrii definitivi să fie condiționată în mod firesc de calitatea și cantitatea producției muzicale personale considerate pe un interval de timp relativ scurt. Propun prezidiului ca aceste chestiuni privitoare la membrii stagiari și definitivi ai Uniunii să fie supuse discuției Plenarei pentru a fi votate și introduse în noul statut.

De asemenea, am dori să cunoaștem data la care vor putea fi primiți noii membrii definitivi din rîndul actualilor stagiari, mulți dintre ei după cum știm, atît de productivi și valoroși, precum și noii membrii stagiari cum ar fi Mihai Mitrea Celarianu sau muzicologul Radu Stan a cărui inestimabilă activitate în cadrul Bibliotecii Centrale de Stat este desigur binecunoscută multora dintre noi.

GEORGE DERIEȚEANU

În viața artistică contemporană muzica corală ocupă un important loc. Adeseori au fost subliniate poziția și dimensiunile sale în contextul culturii spirituale românești și analizate creațiile din diverse categorii ale genului. Numeroși specialiști (muzicologi și compozitori) au căutat să redea caracterele și tendințele actuale ale fenomenului coral românesc, dezvoltarea vertiginoasă cunoscută în anii puterii populare, piscurile atinse de unii maeștri ai genului.

Indiferent de volumul și valoarea muzicii realizate de marele detașament al compozitorilor tineri sau vîrstnici, putem afirma că muzica noastră corală reprezintă chiar pentru cei mai pasionați ascultători ai genului, o mare necunoscută.

Majoritatea lucrărilor corale, chiar cele achiziționate, nu sînt difuzate, rămînînd simple acte de arhivă muzicală anexate unor borderouri de plată. Radio-ul și televiziunea preia din motive insuficient argumentate o cantitate insuficientă din fondul creației corale. Cenaclurile Uniunii Compozitorilor nu ne-au introdus în efervescența creatoare din ultimul timp. Adeseori repertoriul audiat, deși era format din lucrări ale unor profiluri și individualități diverse, abundă însă în lucrări epigonice, simple și naive.

Uneori, cenaclurile erau urmate de discuții fără adresă și lipsite de acuitate critică. O atmosferă căldicică, stropită abundent, cu „apă de roze", a facilitat pasajul unor piese slabe, neinspirate, semnate din nefericire de nume ilustre.

Programele concertelor (atît de puține cele dedicate creației contemporane românești) se fac după preferințele dirijorilor sau pretențiile uneori suficient de capricioase și bizare ale diferitelor redacții ale instituțiilor specializate (radio, televiziune, filarmonică, ansambluri etc.) Abandonată la discreția întîmplării uneori arbitrară și la bursa relațiilor personale, muzica corală rămîne în mare parte ignorată de public. Aș putea servi liste vaste de compoziții valoroase care n-au beneficiat de o execuție publică.

Nu putem aprecia ca satisfăcătoare și generală situația specială a cîtorva compozitori omni prezenți în programele concertelor Radio-ului, Televiziunii, marilor ansambluri sau cu mare frecvență la tipărituri, numai prin intermediul propriilor aranjamente personale.

Nu putem să nu remarcăm stilul defectuos în care a fost păstrat contactul cu marii consumatori de muzică (radio, televiziune, ansambluri, Consiliul Național al Pionerilor) și cum a fost organizat accesul la tipar.

Se relevă modul anemic și superficial în care s-au hotărît destinele creației corale românești în dezbaterile comune cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă.

În aceste rare ocazii n-au fost abordate marile probleme ale creației, nu s-a ținut seama că în actualele condiții social-politice, caracterele, manierele și individualitățile s-au diversificat, că în contact cu viața, compozitorii au căutat să-și făurească noi mijloace de expresie capabile să servească cît mai eficient scopul nobil al înălțării spirituale a poporului.

La scăderea interesului pentru creația corală, a contribuit și faptul că biroul de muzică de mase, rupîndu-se din coordonatele majore ale orientării creației, s-a lansat în metoda îndrumărilor tehnice-profesionale. În această direcție cred că s-a ignorat faptul că unii colegi au studiile și experiența verificată în sute de lucrări executate și imprimate. De multe ori autorul era redus la dimensiunile unui elev, care primește sugestii, recomandări și soluții de restructurare a arhitecturii muzicale concepute, recomandări de care era necesar să țină seama dacă doresc ca lucrarea să fie aprobată, tipărită sau achiziționată.

Deși se pare — după unii autori se afirmă că diletantismul și amatorismul în muzica noastră au dispărut total, totuși în programele radio-ului (muzica pentru copii) și repertoriul destinat amatorilor se aud încă ecourile desuete ale unei muzici neexpresive și mai ales uzate.

În timp ce lucrări valoroase sînt respinse cu formula „diplomatică" ... „piesa este bună dar nu-l reprezintă cu cinste pe autor" ; nu corespunde specificului instituției noastre.

Eu aș considera lăudabilă această preocupare pentru nivelul muzicii corale românești și prestigiul autorului, dacă ea s-ar manifesta pe plan general.

Consider că prin acest mod de activitate fără perspectivă de ansamblu, unilaterală, sînt bruscate particularitățile de cultură, temperament și sensibilitate în care se manifestă personalitatea fiecărui creator.

Să nu uităm că metoda verdictelor, moștenită și purtată timp de șaptesprezece ani, a pornit inițial din intenția nobilă de a ajuta creația, făcînd-o mai valoroasă, mai eficientă, ajungînd însă ulterior la caricaturizarea scopului inițial, făcînd nu de puține ori loc arbitrarului și subiectivismelor. Uneori părerea personală este ridicată la rang de dogmă. La aceasta a contribuit și faptul că unii compozitori fac parte din

mai multe comisii de apreciere a creației, (radio, Casa centrală a creației, Uniunea compozitorilor) calitate care le conferă puteri deosebite asupra destinelor creației românești.

Este necesar — pentru ridicarea nivelului activității noastre de creație să înlăturăm tot ce ar avea darul de a-l descuraja pe compozitor.

Să militățm pentru atragerea și altor compozitori spre poetica artei corale, altfel vom rămîne la aceeași constelație a cîtorva specialiști pasionați ai genului care — tratați astfel — vor lumina din ce în ce mai plăpînd, tocmai într-un moment în care este necesară promovarea cîntecului manifest, a cîntecelor cu conținut social-patriotic, inspirate din gloria trecutului și măreția prezentului.

În problema difuzării creației, trebuie să ne gîndim serios la posibilitățile de punere în valoare și propagare a lucrărilor corale românești.

După cum știm, marile formații corale actuale, sînt angrenate în alte sarcini de repertoriu, din care cauză puținele concerte rezervate compozitorilor români se prezintă la un slab nivel de interpretare.

Dacă corul Radioteleviziunii a reușit o meritorie demonstrație de atașament față de compoziția corală românească, de concert în țară și peste hotare cu ocazia ultimului turneu în R. F. Germană ; dacă corul Municipiului București si ansamblul „Ciocîrlia" desfășoară o vie activitate concertistică și de imprimări sub semnul preocupării pentru desăvîrșirea interpretării, nu același lucru îl putem afirma despre concertele din anii trecuți ale corului Filarmonicii George Enescu care se prezintă — nu de puține ori — la nivelul unor repetiții de lectură a pieselor executate.

Se face simțită necesitatea înființării unei puternice formații corale de stat a unei capelle academice în care măestria corală să-și găsească posibilități de etalare și înflorire. Să încercăm să reînviem spiritul muzical din asociațiile corale care altă dată, sub bagheta maeștrilor Ion Chirescu, Nicolae Lungu și Nicolae Oancea, au purtat pînă la noi flacăra tradiției corale a lui Vidu și Musicescu.

Să creăm cît mai bune condiții tipăriturilor necesare interpretării, să facem din cenaclele noastre un studio muzical al Uniunii compozitorilor, unde lucrările de avangardă să-și găsească — cu participarea unui public mai larg — posibilitățile de ascultare și desbatere liberă.

Să facem din discuțiile noastre o tribună de la care să distrugem tot ce este nociv, retrograd, fariseic în atitudinea creatorului de muzică, discuții asupra creației unui singur compozitor.

Să aducem mai des în audiție și în discuție creația filialelor și cenaclurilor din alte orașe ale țării unde activează compozitori talentați, strîns legați de tezaurul de frumusețe al folclorului și de mișcarea artistică de amatori pe care o sprijină ca animatori sau compozitori.

Să facem un cît mai larg schimb de idei asupra problemelor fundamentale ale cîntecului patriotic și asupra măiestrei profesionale a scriiturii corale.

Să dezbatem mai des și mai temeinic creația contemporană în toate tendințele și influențele sale.

Să introducem un spirit nou, principial și etic în relațiile noastre, solicitînd promovarea curajoasă și a tinerilor în componența noului birou, alături de personalitățile proeminente.

În acest fel, se va anula falsa impresie a lipsei de cadre capabile să judece o lucrare muzicală.

Avem nevoie în activitatea comisiilor de un spirit stenic, franc și optimist, propriu însușirilor sufletești ale românului de pe întreg cuprinsul pămîntului ce se întinde între Carpați și Dunăre.

Se face tot mai simțită necesitatea de a fi studiate — împreună cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă — relațiile Uniunii compozitorilor, cu Casa centrală a creației populare și filialele sale, instituție de importanță republicană care achiziționează și difuzează un mare volum de muzică.

Să ne gîndim dacă pentru înflorirea muzicii corale — este bine ca importanta problemă a difuzării cîntecului revoluționar patriotic în sînul formațiilor artistice de amatori să rămînă numai în sarcina acestei instituții.

Dacă s-ar face o statistică a pieselor muzicale achiziționate în ultimii ani de către instituțiile specializate în cultura de mase (cu scopul de a fi difuzate în sînul formațiilor artistice de amatori), și dacă acestea ar fi examinate obiectiv, competent și imparțial, s-ar putea observa cu ușurință prezența unui mare număr de lucrări slabe, simpliste, nerealizate, din punct de vedere artistic, tipărite sau achiziționate la sume ridicate.

Lipsa de exigență, rabatul asupra calității, absența unor criterii obiective în selecționarea lucrărilor muzicale sînt disimulate aici sub argumentația debilă a unei accesibilități obligatorii în lucrările destinate acestui important detașament cultural.

Criterii subiective, frecvența excesivă a cîtorva nume de compozitori și colaboratori cu limitate și discutabile posibilități muzicale ține la distanță de această importantă instituție de cultură spirituală a maselor, un însemnat număr de talentați compozitori.

Pentru acest cerc restrîns de abonați ai publicațiilor destinate echipelor de amatori se pune în mișcare mașina de aprobări a sectorului muzical al Casei centrale a creației populare care manifestă o suspectă indulgență în fața platitudinei, epigonismului și poncifelor muzicale și o teribilă intransigență față de creația unor „indezirabili" care îndrăznesc să se adreseze acestor instituții. Pentru această pseudo activitate, de formare a literaturii pentru echipele artistice de amatori, se cheltuiesc anual aproximativ 3.000.000 lei. Din această sumă, o bună parte

intră în punga unor beneficiari care au găsit secretul „accesibilității universale".

Menționez că lucrări valoroase, semnate de compozitori cu mari posibilități profesionale, au fost adeseori respinse. Casa Centrală a Creației populare venind — nu de puține ori — în contradicție cu aprecierile pozitive acordate de Comisia Uniunii Compozitorilor.

Folosirea judicioasă a acestor importante mijloace financiare eventual cu sprijinul și îndrumarea Uniunii Compozitorilor, angrenînd un număr cît mai mare de creatori, credem că ar putea ameliora calitatea repertoriului destinat echipelor artistice de amatori mai ales în acest an al marilor concursuri republicane, cînd formațiile de artiști amatori așteaptă un sprijin eficient.

Consider că înlăturarea acestor „fisuri" în procesul măreț al dezvoltării muzicii corale, părticică de preț în patrimoniul artei muzicale românești, ne va ajuta la crearea unor lucrări de valoare capabile să însuflețească și să contribuie la formarea sufletească a omului nou.

Dezvăluind sincer și fără menajamente ceva din problematica activității corale credem că este cazul să pornim hotărîți pe drumul lichidării rutinei și formalismului în interesul prosperității artei corale, pentru a fi la înălțimea condițiilor favorabile create în țara noastră de îndrumarea înțeleaptă a Partidului.

Acordînd toată stima autenticilor noștri maeștri, sînt sigur că împreună cu ei vom putea crea, sorbind din „izvorul cel curat ca lacrima" al folclorului din esența în vremi a tradiției muzica pe care poporul o așteaptă de la noi, în anul în care întreaga țară va sărbători 25 de ani de la întemeierea statului socialist.

JUNGER ERWIN

Am figurat în raportul prezentat cu două lucrări scenice, un balet și o operă bufă în stil popular. Aceste două lucrări reprezintă de fapt activitatea mea componistică din ultimii patru ani.

Vă rog să-mi permiteți ca pe baza învățămintelor trase de pe urma montării acestor două spectacole la Opera maghiară din Cluj, să ridic cîteva probleme legate de creația noastră de operă și balet.

Este îndeobște cunoscut faptul că, pe de o parte, publicul nostru manifestă o reținere evidentă, nu numai față de lucrările autohtone în primă audiție, ci de foarte multe ori și față de unele capodopere ale muzicii contemporane intrate astăzi în larga circulație europeană.

Aș putea spune, fără să exagerez, însă, că în raport cu situația din muzica simfonică, starea de lucruri din acest domeniu este cu totul diferită — vorbesc de operă-balet — și în defavoarea compozitorului. Aceasta, în primul rînd datorită

faptului că este cu totul altceva să se intercaleze o operă contemporană la un concert simfonic între un Mozart și un Beethoven, și dau exemplul cel mai tipic, și cu totul altceva este că se montează un spectacol chiar și de un act, ne mai vorbind de două-trei acte.

Totuși, persistînd gravitatea problemei, îndrăznesc să spun că cea mai mare reticență, cea mai mare lacună prezentă în momentul de față, este dominarea în viața acestor instituții a intereselor pur financiare. Pînă cînd realizarea unor beneficii și avantaje financiare momentane ale acestor instituții de artă vor domina importanța educației muzicale a publicului în perspectivă, pînă atunci cred că nu ne putem aștepta la o îmbunătățire substanțială a situației, mai precis pînă atunci nu putem să ne așteptăm ca publicul spectacolelor de operă — cel mai popular gen de astăzi — să fie mai receptiv, mai comunicativ și mai angajat față de creația de operă contemporană. Pînă atunci, publicul va prefera de zeci de ori să asculte pe Danilo Danilovici în „Văduva Veselă", decît să asculte „monologul lui Wozeck".

Educația muzicală a publicului de operă nu se poate realiza, după părerea mea, numai pe baza unui repertoriu de operă tradițional.

Problema a doua este problema educației muzicale a cîntăreților de operă. De multe ori, și pot să afirm acest lucru pe baza practicei vii, cîntăreții sînt mai agresivi împotriva muzicii contemporane decît însăși publicul ce este absolut neinițiat în problemele muzicii de astăzi.

Și în sfîrșit al treilea punct, numai după o cantitate de operă prezentată și montată se va putea vorbi calitativ de cîntărirea efectivă a unor rezultate pozitive în domeniul creației autohtone de operă.

Mai concret, trebuie prezentate zece opere proaste pentru ca să iasă eventual una bună. Natural, aceasta necesită un efort, și în primul rînd un efort material, bănesc, și nu pot să nu mă opresc aici asupra unei propuneri formulate la o ședință plenară recentă a filialei noastre de către Gheorghe Merișescu, directorul Operei de Stat din Cluj, care a propus ca forurile noastre

superioare să aibă în vedere că instituțiile de operă care promovează cu curaj și cu simț de responsabilitate creația autohtonă de operă și balet să fie scutite eventual de unele îngrădiri financiare care li se impun astăzi, pe baza realizării unui plan contabilicesc.

Cam acestea au fost cele dorite să le spun la acest punct.

Vreau să mă opresc asupra unor probleme legate de critica muzicală.

Răsfoind reviste literare în limba română și a naționalităților conlocuitoare, constat cu foarte multă plăcere că în jurul unei nuvele, a unui roman sau piese de teatru, se poartă discuții aprinse pe coloanele revistelor, pro și contra, argumentate principial, bazate pe o critică într-adevăr care merge la viu și la concret.

Din păcate, acest fenomen este foarte puțin prezent, sau deloc, în coloanele revistelor noastre, inclusiv în coloanele revistei „Muzica". Sînt convins că dacă în revista „Muzica" ar fi prezentă o asemenea critică, revista ar fi mult mai citită. Dacă nu pentru altceva, măcar pentru a se lua act de confruntarea mai multor păreri contradictorii despre o lucrare dată, iar dacă se discută contradictoriu despre ceva, atunci aceasta nu poate fi decît ceva care dă pînă la urmă rezultate bune.

În sfîrșit, ultima problemă, a membrilor stagiari și a „compozitorilor din afară", dinafara Uniunii. Pornind de pe baza premizelor existente în cadrul filialei din Cluj și generalizînd această problemă în viața Uniunii noastre, putem constata că avem o serie întreagă de membri, colegi mai tineri cu o bogată activitate compozitoricească, muzicologică, de critică muzicală, cu prezență permanentă în programele concertelor noastre filarmonice, pe coloanele revistelor noastre de specialitate și care continuă de ani de zile să fie menținuți ca membri stagiari, deși au cel puțin — vorbesc de colegii mei din Cluj — o activitate de multe ori mult mai bogată decît a multor membri definitivi din sînul Uniunii noastre.

În același timp mă duc la cinematograf să vizionez un film românesc și constat că muzica acestui film a fost scrisă de un compozitor care n-a promovat examenul de citire de partituri în anul II muzical pentru că n-a putut deosebi o cheie de tenor de o cheie de bas. Nu vreau să revin asupra problemei ridicate de Nicolae Kirculescu și de alți antevorbitori, în legătură cu acest fel de braconaj muzical care se practică în special în orașele de provincie. Aș dori să sugerez însă viitoarei conduceri a Uniunii Compozitorilor să aibă în vedere posibilitatea unei intervenții mult mai principiale decît în trecut, pentru că în fond acești compozitori nu vor altceva decît să ia locul în mod nemeritat unor colegi de breaslă bine pregătiți, care ar merita într-adevăr ca, în locul acestor braconieri, să-și desfășoare activitatea lor merituoasă.

În încheiere, mulțumesc conducerii Uniunii pentru că mi-a dat posibilitatea să particip la această adunare generală pe care, împreună cu colegii mei de generație din Cluj, am așteptat-o cu multă emoție și cu speranța că rezultatele ei vor aduce un plus de realizări în îmbunătățirea muncii Uniunii noastre în viitor.

NICOLAE KIRCULESCU

Nu pot să încep cuvîntul meu, fără să-mi exprim satisfacția, că în ultimii ani, forurile de cultură din țara noastră au dat o foarte mare importanță genului de muzică ușoară.

Numeroase manifestări ca: Festivalul de la Mamaia, concursul „Cerbul de aur", școala pentru perfecționarea interpreților, participarea în juriile din străinătate a compozitorilor români și participarea interpreților români în aceste concursuri, nu fac decît să confirme aprecierea mea de la început.

Nu pot să nu recunosc de asemenea și grija pe care însăși Uniunea noastră o are față de tinerele talente compozitoricești pe care le ajută, le îndrumează și pînă în cele din urmă, pe cei meritoși, îi primește în rîndurile membrilor săi.

Odată cu schimbările care vor surveni, în urma noii organizări a Uniunii Compozitorilor, am convingerea că Biroul secției de muzică ușoară, va ști să fie mai operativ decît pînă acum, străduindu-se să colaboreze cu toate instituțiile care consumă acest gen de muzică.

Lucrul nu va fi însă ușor și pentru atingerea acestui scop, Biroul secției ușoare va avea de dat o luptă susținută. Pentru evidențierea acestui lucru mă văd obligat să fac o succintă trecere în revistă a fenomenelor care se succed de la terminarea unei lucrări, pînă la intrarea ei în circuitul public.

După ce compozitorul, împreună cu colaboratorul său poetul, au cizelat definitiv lucrarea sa, urmează în ordinea cronologică următoarele operațiuni:

a) Prezentarea lucrării în fața unei comisii pentru acceptarea ei ; b) Alegerea unui interpret și stabilirea tonalității ; c) Orchestrarea lucrării în funcție de formația ce se pune la dispoziție ; d) Imprimarea pe bandă (sau pe viu) în spectacolele sau auditiile instituțiilor respective ; e) Editarea lucrării ;

Pentrucă aceste operațiuni răpesc întotdeauna un timp important, e necesar ca instituțiile care au acceptat lucrarea să fie mai operative.

Și pentru că am ajuns să vorbesc de aceste instituții, e cazul să mă ocup puțin de deficiențele care mai sînt întîlnite în felul lor de-a lucra.

Instituțiile consumatoare de muzică ușoară sînt: Radio, Televiziunea, Electrecord, teatrele de estradă, Opereta, Cinematografia, Restaurantele, barurile, casele de cultură.

Nu e cazul să mă ocup de fiecare în parte, fiindcă aș răpi atunci mult prea mult timp, dar mă voi opri asupra celor mai importante și voi semnala nu ceea ce au făcut bine, ci numai ce au de rectificat în viitor.

1) Radio — cel mai important for de lansare a pieselor compozitorilor români, mai suferă și astăzi de o ancorare într-un mecanism ca să-i spun așa tradițional.

Problema programării unei piese noi, trebuie neapărat rezolvată. Într-adevăr, creația unui compozitor român este confruntată cu șlagărele mondiale, cunoscute de marele public, fie de la alte posturi străine, fie din filme, fie de la radio-ul nostru.

Pentru ca publicul să cunoască o piesă de a noastră și s-o rețină, nu e suficient circuitul de 15 zile de la emiterea ei.

Trebuie găsit sistemul unei foarte mari frecvențe, cel puțin în primul trimestru de la acceptarea acestei piese.

De asemenea, pentru piesele de dans, e necesară o mai mare larghețe în aprecierea textului.

2) Televiziunea. *Despre televiziune sînt atîtea lucruri de spus, încît zeci de pagini ar fi insuficiente.*

Mă voi opri însă numai asupra celor principale.

Spectacolele denumite „Varietăți" au o mare calitate : Dacă ai văzut unul le-ai văzut pe toate ! Lipsa aceasta de fantezie provine dintr-un exces de rapiditate și dintr-un orgoliu prost înțeles. Iuțeala cu care se asamblează un asemenea spectacol, de multe ori de la o zi la alta, nu poate în nici un caz satisface legile care trebuie să cîrmuiască pretențiile unui asemenea spectacol. Eu nu-i pot acuza pe redactorii și regizorii Televiziunii de rea credință, dar nu pot să nu-i învinuiesc de un orgoliu inutil. Niciodată pînă acum n-am văzut pe un redactor consultîndu-se cu un compozitor asupra acestor emisiuni și — slavă domnului — sînt compozitori în Uniune care au dat zeci și zeci de examene în fața publicului, cu spectacolele pe care le-au scris.

De asemenea, sînt convins că toți redactorii de la Televiziune sînt animați de cele mai bune sentimente și „vor" să facă o treabă bună... dar una e să vrei și alta... să poți !

În afară de aceasta utilizarea unei muzici prezentată de amatori sau diletanți, promovată numai pe creditul acordat de acești redactori fără nici un alt control nu face decît să pună în circulație o serie de melodii lipsite de calități artistice.

În legătură cu situația discului, trebuie să-i semnalez un lucru. Nu de mult, a apărut în revista „Flacăra" o reclamă a Electrecordului pe o pagină întreagă. Fără nici o excepție, se făcea reclama numai unor piese străine, cîntate de interpreți români.

Noi înțelegem să apreciem tot ce ne vine bun din străinătate, dar există și aci o limită.

Electrecord-ul nu trebuie să uite că este o instituție românească și în această situație are îndatoriri foarte importante.

Editura *noastră încearcă să rezolve o serie de probleme care îi stau în cale, dar dacă nu va reuși să schimbe felul de vînzare a notelor de muzică ușoară, în special în diferite centre ale țării, atunci deficiențele vor continua să persiste.*

Cea mai eficientă reclamă pe care o asemenea întreprindere comercială trebuie s-o facă pentru o vînzare bună, constă în primul rînd în audierea lucrărilor de către public. În trecut, editorii puneau la dispoziția orchestrelor din restaurante exemplare gratuite de propagandă.

Așa se răspîndea un cîntec și era apoi cerut. Cred că acest sistem trebuie neapărat reîntrodus.

În al doilea rînd, vînzarea notelor prin librării, trebuie făcută de specialiști și cointeresați.

În teatrele de Estradă *se întîmplă neajunsurile cunoscute de atîta vreme. Formarea unor „bisericuțe" care pînă la urmă devin cetăți inexpugnabile unde numai anumiți „agreați" sînt solicitați ; colaborarea cu debutanți proveniți din șefii de orchestră sau instrumentiști, angajați în teatru și a căror artă compozitoricească se oprește la porțile teatrului, iată principalele racile ale acestor instituții.*

Cred că Uniunea Compozitorilor va trebui să aibă un contact mai eficace cu activitatea de promovare a acestor genuri de spectacole atît de populare.

Trec la operetă. *Repertoriul operetelor din țară rămîne ancorat încă în forma tradițională a trecutului.*

Astăzi se practică în lume o nouă formă de „operetă", căruia unii în spun „musical" și care părăsind inevitabilul conflict de odinioară a găsit din punct de vedere al dramaturgiei soluții noi.

De asemenea, din punct de vedere muzical, a fost părăsit caracterul emfatic al ariilor pretențioase, cum ar fi aceea a despărțirii din actul

doi, pentru a se face apel la o formă mai uzuală în muzica ușoară.

Biroul muzicii ușoare a examinat cîteva operete ale compozitorilor noștri, pe care însă nu le-au putut valorifica din cauza unui stil învechit în care au fost elaborate.

Înainte de a încheia, îmi mai rămîn de spus cîteva cuvinte în privința muzicii executate în restaurante.

Orchestrele angajate aci nu sînt nici pe departe la curent cu ultimele lucrări ale compozitorilor noștri și dacă eventual au în repertoriul lor piese românești, atunci acestea datează de cel puțin 20—30 ani.

Cu toate deficiențele pe care le-am semnalat, eu personal nu văd lucrurile „în negru", ci am speranța că printr-o colaborare prietenească cu aceste sectoare care valorifică muzica ușoară, vom reuși în scurtă vreme să introducem un suflu nou în creația noastră și în metodele de promovare a acestei creații de către instituțiile respective.

ELLY ROMAN

Gîndul mă duce înapoi la acele vremuri, cînd în pofida unor condiții mai mult decît vitrege și în indiferența totală a guvernanților, noi, — cîțiva compozitori, Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu și cu mine — cîștigam victorii după victorii, impunînd publicului de atunci atît creația înaintașilor noștri cît și pe a noastră, contribuind astfel fiecare după puterile sale, la crearea școlii românești de muzică ușoară. Ionel Fernic, J. Mirea, Alexandru Leon și mai înainte Vespasian Vasilescu, cu nemuritoarele sale romanțe, sînt acei care ne-au deschis drumurile pe care aveam să mergem, îmbinînd în creația noastră nostalgia doinei seculare cu voioșia dansului din toate ținuturile patriei. Melodiile noastre, ieri ca și astăzi, conțin atunci cînd sînt reușite fiorul autentic al cîntecului nostru popular și nu au nevoie de nici un fel de adaos ritmic la modă, pentru a-și dovedi vitalitatea. H. Mălineanu, Emanoil Ionescu, Mișu Iancu, Richard Stein, fac parte din generația „de mijloc", care adaugă la colierul de nestemate al muzicii noastre ușoare multe pietre prețioase. Și dacă ne gîndim la cei mai tineri, ca Radu Șerban, Aurel Giroveanu, Vasile Veselovski, Temistocle Popa, Sile Dinicu, George Grigoriu, Florentin Delmar, Gelu Solomonescu, Florin Comișel și la compozitori mai noi, ca Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, Edmond Deda, Paul Urmuzescu, Constantin Alexandru, Noru Demetriad, Al. Mandy, Camelia Dăscălescu, Vasile Vasilache jr., putem spune că avem cu cine și cu ce să ne mîndrim. Realizări majore artistice, șlagăre de mare popularitate, au întovărășit ani de ani și zi de zi milioane de oameni ai muncii din țara noastră. Muzica românească de dans contribuie și ea din plin la colorarea diversă a paletei melodiilor ritmice, îndrăgite de tineretul nostru... Cîntecele cu tematică, deși încă prea puține, și-au afirmat și ele vitalitatea în repertoriile noastre... Nu voi insista asupra laturii pozitive a creației în muzica ușoară, dar mă voi opri la cîteva aspecte negative, deficiențe, care trebuiesc lichidate neapărat într-un viitor cît mai apropiat... Noi compozitorii de muzică ușoară facem marea greșeală de a neglija diversificarea creației noastre, pe acel evantai larg deschis, care să înceapă cu cîntecul foarte simplu, ușor de reținut, și să ajungă la cealaltă extremă a arcului de 180 grade, pînă la melodia care se mărginește cu liedul, cu cîntecul de proborție, de conținut mai rafinat, mai complex... Muzica noastră ușoară are aparența de prea ușoară și dă de multe ori impresia unei monotonii obositoare, tocmai din cauza închistării noastre într-un singur gen, muzica de dans, gen desigur important, dar nu și singurul important. Avem nevoie de cîntece de ascultat, inspirate, care să povestească întîmplări demne de reținut, consemnînd cît mai diverse aspecte ale stărilor sufletești, ale faptelor și năzuințelor semenilor noștri. Nu e vorba desigur de a prelua și trata teme covîrșitoare, de mare intensitate și desfășurare, incompatibile poate cu genul drag nouă, ci de a căuta să diversificăm conținutul literar și melodic al lucrărilor noastre viitoare. Cel mai important lucru mi se pare însă faptul că trebuie să reușim să personalizăm, în fine, majoritatea cîntecelor noastre, la un nivel artistic corespunzător și mai cu seamă cu date neaplicabile altui cîntec. Ascultătorii noștri să-l îndrăgească tocmai pentru ceea ce comunică el ca inedit, într-un stil personal, mai original, demn de numeroasele talente componistice pe care le avem. Acestor piese de ascultat trebuie desigur să le alăturăm, ca și pînă acum, creația de muzică de dans, în ritmurile la modă, dar cu imperativul ca pe undeva și aceste lucrări să poarte parfumul și poezia locurilor dragi unde trăim și muncim, cu atît mai mult cu cît numai astfel vom putea deveni însfîrșit competitivi cu muzica noastră ușoară și peste hotare.

Îmi mai permit cu această ocazie să atrag atenția asupra unei confuzii pe care unii o fac din necunoștință de cauză, iar alții o propagă cu scopul de a arunca un văl de umbră asupra succeselor de necontestat ale muzicii ușoare românești. De cîte ori se constată deficiențe, și ele desigur că există la textele cîntecelor noastre, de cîte ori se constată slaba calitate a majorității interpreților noștri — vezi primul Festival de la Brașov — de cîte ori în presă se discută despre aceste deficiențe, concluziile celor nedrepți cu noi sînt că muzica este pusă în discuție, este deficitară, și deseori sîntem întrebați cu indignare reală, sau de circumstanță : „Ce e, domnule, cu muzica noastră ușoară ?"

Desigur că atît versurile cît și interpretarea fac parte integrantă din stadiul finit al creației noastre, supuse judecății ascultătorilor, dar ca toate deficiențele existente, să fie puse în spinarea muzicii noastre ușoare, nu este nici leal, nici sănătos, cu atît mai mult cu cît noi, compozitorii, în marea majoritate, ne dăm seama de lipsurile reale ale muncii noastre dificile. Asupra acestor deficiențe am dori să ni se atragă atenția printr-o critică avizată, corectă și mai ales constructivă, în dorința sinceră pe care o avem de a le putea lichida cu un ceas mai devreme. Și pentru că acum sîntem atît în preajma unui nou an calendaristic, cît și în fața unei perioade noi în munca din Uniunea noastră, aș dori să vă împărtășesc dorințele mele pentru aceste noi capitole din viața noastră profesională. Nefiind pretențios și nesperînd în noul an la „realizarea tuturor dorințelor mele", îmi permit să vă spun cîteva dintre ele : Aș dori în primul rînd ca toate teoriile noastre, expuse de atîtea ori prin viu grai sau prin scris, să se reflecte însfîrșit integral, în realizările noastre, în creația noastră, astfel încît oamenii muncii, pentru care scriem, să nu se simtă tentați să ne tragă la infinit de mînecă, reproșîndu-ne că „una spunem și alta compunem" ...Apoi aș dori ca salariații instituțiilor consumatoare de muzică ușoară să fericească cu creația lor și alte unități decît acelea unde figurează pe statele de plată lunare, nu de alta, dar ca să nu existe impresia că alte determinante decît cele artistice, stau la baza zecilor de achiziții ce li se fac la locul lor de muncă... Aș mai dori ca sectorul creație, al Radiodifuziunii noastre, să nu-și fi schimbat numai persoanele din comisia respectivă, dar și metodele sale de lucru, prospectînd, stimulînd și recompensînd și moral toate realizările noastre, atunci cînd e vorba de o atitudine mai îndrăzneață față de creație, față de clișeele „tabu", în care din păcate acest sector se complace de ani și ani... Tot acestui sector al creației, din Radio, i-aș dori să găsească modalitatea de a nu ne trimite pe sala de lîngă biroul respectiv, ținîndu-ne cîte 45 de minute în picioare, pînă a putea afla verdictul asupra unei lucrări de două pagini, lucrare pe care am prezentat-o cu entuziasm, „de bună voie și nesilit de nimeni".

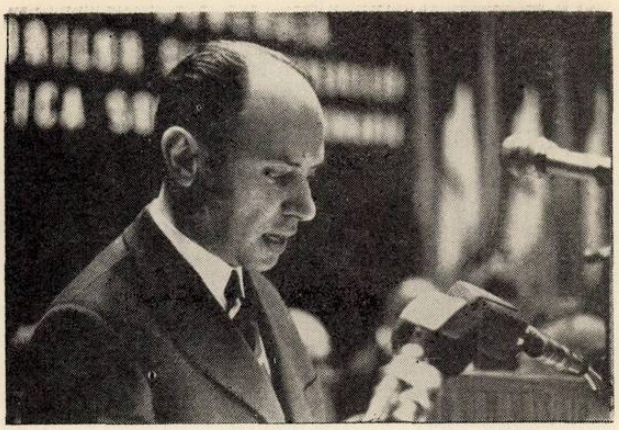
De cînd a apărut prima mea melodie, se împlinesc în luna ianuarie 45 de ani. Probabil că a trebuit să aștept acest mic și neînsemnat jubileu personal, pentru ca să am dreptul să aștept în picioare 45 de minute despre care v-am pomenit... Aș dori de asemenea ca sectorul muzical al Televiziunii noastre să-și facă în sfîrșit un plan de perspectivă, în ceea ce privește prezența și lansarea eficace a muzicii ușoare românești bune, renunțînd la improvizațiile de moment, mai mult decît diletante, dar mai ales renunțînd la acei salariați ai săi care n-au dovedit de-a lungul anilor nici un fel de justificare în posturile ce le ocupă în sector. Și ca să termin șirul dorințelor mele pentru epoca ce vine — m-ar bucura, dacă am ști să suportăm, în secția noastră de la Uniune, o critică sinceră, constructivă, ferindu-ne de a ne complace într-o atmosferă călduță, de suficiență nepăsătoare ! Și, a propos, dați-mi voie să vă spun o parabolă : Într-o pădure cu pomi înalți și deși, într-o foarte rece zi de iarnă, mai mulți arici artiști, poate chiar arici compozitori, s-au strîns laolaltă îndesîndu-se unul într-altul, dorind desigur să le fie mai cald. Au trebuit să se despartă însă repede, întrucît se înțepau de fiecare dată, cu acele lor... fiindu-le totuși frig, au încercat de mai multe ori această apropiere, din păcate cu aceleași rezultate. Desigur că ar fi pierit de frig, dacă nu ar fi găsit pînă la urmă acea distanță ideală, care să le permită să anuleze cît de cît ambele inconveniente : nici să se înțepe, nici să le fie frig... apoi satisfăcuți, au dat acestei distanțe denumirea de admirație reciprocă..." Desigur că parabola nu se referă „decît" la secția de muzică ușoară a Uniunii noastre și că ea consemnează de fapt numai „unele" manifestări sporadice, cu totul și cu totul întîmplătoare.

Închei gîndurile mele de astăzi cu siguranța că anii ce vin vor fi ani de perfecționare a muncii noastre creatoare.

VASILE TOMESCU

Aprecierea fenomenului muzicii contemporane este un act aproape tot atît de dificil și de complex ca și creația și interpretarea însăși a valorilor din acest domeniu. Compozitorul și interpretul, gînditorul despre destinul muzicii, ca și simplul iubitor de artă, se simte dator fiecare cu puterea de înțelegere ce îi este proprie, să desprindă sensul actual, individual și social, al efortului artistic, să situeze locul muzicii în planul conștiinței umane.

Trăim astăzi o epocă de prefaceri structurale în cîmpul cunoașterii obiectiv-științifice ; participăm la un intens proces de transformări al existenței exterioare și lăuntrice a omului. Sîntem martori și factori activi la afirmarea unei tulburătoare particularități în viața sufletească a omului modern : pe măsură ce devine mai lucid, mai



stăpîn pe tainele universului și pe propriul destin, homo faber, făuritorul civilizației tehnico-industriale, homo sapiens, descoperitorul științei universale, simte mai adînc nevoia de sensibilitate, de cultivare a nobilelor facultăți subiective cu care se naște, devine cu fiecare nouă generație mai aproape de ceea ce Thomas Mann a numit homo humanus, omul liber, sensibil, inteligent.

Săvîrșirea marilor mutații în dezvoltarea social-politică a societății contemporane, este pregătită și consolidată de transformări radicale în gîndirea și în sensibilitatea umană.

Astăzi ne dăm seama mai clar ca oricînd că libertatea este o categorie specific umană, o aspirație și o cucerire a societăților, ele însile libere și evoluate, un privilegiu, dar și o răspundere a individului conștient de relațiile sale cu ceilalți oameni. Cînd Marx definea libertatea ca „fiind expresia raportului social și uman al omului cu omul", el sublinia de fapt determinarea obiectivă a celei mai subiective calități ale individualității creatoare — libertatea. Promovarea neîngrădită de către societatea noastră socialistă a libertății de creație, ne obligă în același timp — așa cum sublinia și Pascal Bentoiu — să medităm cu răspundere asupra rezonanței pe care creația noastră muzicală o are în conștiința contemporanilor, să analizăm mecanismul atît de subtil al raportului între scopul operei de artă, care rămîne permanent acela al educației umanist-patriotice, al ridicării spirituale și mijloacele de realizare, limbajul supus inevitabil unei evoluții continue. Cînd salutăm actul măreț al avîntului contemporanilor noștri în Cosmos, o facem tocmai pentru că asistăm la epocala umanizare a zonelor extraterestre. La fel de legitimă mi se pare cucerirea noilor spații sonore, cu condiția ca ele să fie astăzi sau mîine umanizate, să poarte spre orizonturi noi, nava cutezătoare a sufletului omenesc.

Dacă noțiunea de modern în artă a putut avea o legitimare permanent și concret istorică, fiind proprie și specifică fiecărei etape a dezvoltării muzicii, dacă raportul dintre tradiție și nou constituie pentru progresul artei un ciclu tot atît de necesar cum este de pildă antinomia eternă zi-noapte pentru evoluția vieții pe această planetă, credem că epoca noastră muzicală își justifică nu numai pe plan structural stilistic, dar și pe plan funcțional, aprecierea unui moment de evoluție, de înnoiri dialectice în esența expresivă și în limbajul artei sunetelor.

Temeiul marilor transformări pe care le cunoaște astăzi muzica se află în adîncul vieții omului, care a devenit de o complexitate fără precedent în evoluția relativ independentă și propriu dinamizată a însăși mesajului, în spiritul de sinteză al marilor valori din trecut, ce caracterizează paradoxal o epocă ce se vrea radical înnoitoare.

În aproape un pătrar de veac de istorie a vieții noi socialiste în România, muzica și-a definit mai angajant ca oricînd în trecut rostul nobil, aportul ei ca forță spirituală specifică, ca domeniu de afirmare a conștiinței patriotice, a marilor idealuri umaniste.

Am convingerea că adunînd cu înțelepciune și dăruire artistică din prundișul marilor experiențe muzical-estetice, aurul valorilor perene, creația noastră își perpetuează și își îmbogățește propria ființă, care pornește de la paginile enesciene de puternică vibrație a sufletului românesc, de la creația unor maeștri ca Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, D. Cuclin, Ion Chirescu, Theodor Rogalski, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu și ajunge pînă la creația compozitorilor care ating astăzi maturitatea și aceea a tinerelor generații ce intră curajos și meritat sub ochii noștri în circuitul artei naționale și universale.

În momentul de față ne permitem — și darea de seamă ca și discuțiile de pînă acum au dovedit-o cu prisosință — să apreciem limpede bilanțul, în general rodnic, al dezvoltării muzicii și muzicologiei noastre.

Politica înțeleaptă internă și externă a partidului a creat și pentru cultura muzicală condiții prielnice de afirmare în viața spirituală a poporului nostru ca și în perimetrul larg, universal al artei.

Documentele partidului, cuvîntările tovarășului Nicolae Ceaușescu, au subliniat cu forță prețuirea acordată creatorilor de muzică la îmbogățirea culturii noastre socialiste, situație care, fără lipsă de modestie, este de invidiat și este invidiată pe multe meridiane ale lumii.

În bogata experiență a partidului, în spiritul democratic imprimat întregii activități constructive din patria noastră, am aflat și aflăm izvorul de lumină al muncii în Uniunea noastră, modelul permanent de perfecționare a ei. Însăși ținuta adunării noastre generale este o expresie a acestui nou spirit.

Integrîndu-se cu un glas propriu în mișcarea artistică a vremii, muzica românească, așa cum am înțeles că o prețuiesc cercurile largi ale iubitorilor ei din țara noastră, cum am constatat că o apreciază opinia artistică de peste hotare, se distinge în tot ce ea are mai semnificativ, prin vitalitatea expresiei, prin echilibrul dintre concepția estetică și efortul de realizare tehnică,

prin diversitatea extrem de nuanțată a personalităților apropiate, toate, grație unei afinități de sensibilitate artistică, de viziune filozofică asupra vieții, de idealul etic și estetic.

Am convingerea că aceasta este justificarea superioară a rostului Uniunii compozitorilor de a uni într-un efort comun personalități cu drumuri de realizare artistică deosebite. În aceasta constă sensul calitativ a Uniunii compozitorilor care este mai mult decît o societate, este o grupare de idealuri, de drumuri comune.

Desigur, în detalierea procesului de afirmare a etapelor, genurilor, personalităților, sînt de observat criterii diferențiate, izbînzi și deziderate specifice. Experimentăm cu responsabilitate posibilitățile de tratare artistică a unor teme de puternică semnificație umanist-patriotică, aspirăm să realizăm mai departe melodia plină de farmec, simplu, de spontaneitate captivantă, menită să atragă spre frumosul muzical noi și noi cercuri de iubitori. Căutăm să impunem respectul pentru aportul propriu la efortul căutărilor cutezătoare, de avangardă în sensul artistic autentic, pe planul tehnicii de creație și de gîndire teoretică muzicală.

Am certitudinea că multe din realizările muzicienilor noștri împlinesc clasicul principiu de a dobîndi o înaltă finalizare umanist-patriotică, de a îmbina cît mai firesc cu putință tot ce practica din trecut și de azi, imaginația și curajul soluțiilor inovatoare oferă compozitorilor.

Valoroase creații românești răspund acestui nobil criteriu formulat cîndva de un mare cunoscător al minții și al sufletului omenesc, savant și artist totodată: „Cînd constatăm un stil natural, rămînem mirați și fermecați, căci ne așteptam să vedem un autor și aflăm un om". Acest adevăr umanist, fundamental pentru aprecierea valorii artei, mai actual ca oricînd, mi se pare că explică probleme permanente ale raportului dintre originalitatea creatoare, liberă să se afirme în toată forța și îndrăzneala ei și determinările social educative ale creației artistice.

Cred că niciodată nu a fost mai acută integrarea liberă, conștientă a artistului în problematica epocii decît astăzi, cînd pacea omenirii este un deziderat vital, cînd aspirația spre independență a națiunilor, spre afirmarea valorilor spirituale proprii în cultura mondială, își găsesc în toată lumea militanți activi, cînd arta a devenit pe toate meridianele, indiferent de orientarea ei estetică și stilistică, un fenomen social. Cu atît mai mult în România socialistă unde compozitorii și muzicologii, Uniunea noastră, muzica, sînt factori ai vieții spirituale, ai activității creatoare, răspunderea muzicianului devine corespunzător sporită.

Dacă avem încă mult de făcut — așa cum s-a subliniat în referat și în luările de cuvînt — pentru reprezentarea mai bogată a unor genuri, concursuri speciale și premiile Uniunii, pot impulsiona creația destinată să întîmpine pătrarul de veac de la Eliberare; mi se pare ca o datorie de prim ordin, și nu fără o puternică însemnătate politică și educativă, aceea de a veghea ca muzica noastră, în tot ce are ea mai reprezentativ, să intre în conștiința tinerelor generații.

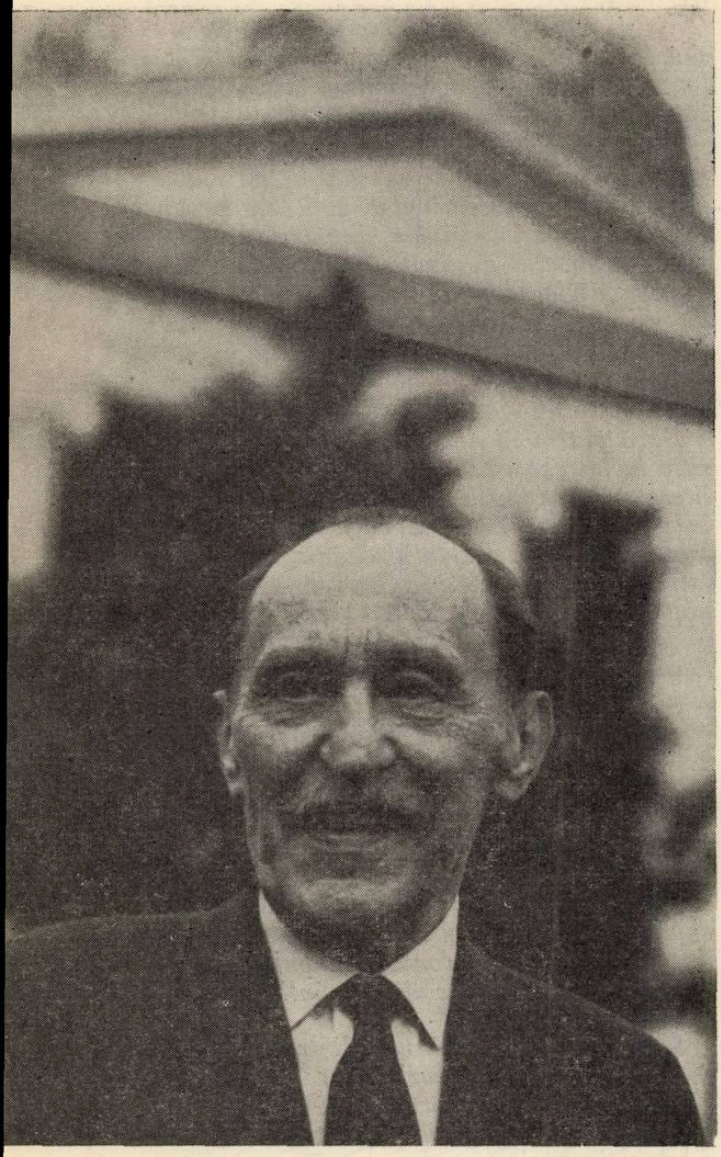
Dacă putem să dăm un răspuns cît de cît pozitiv la întrebarea: care este locul culturii, locul literaturii în conștiința tinerelor generații de azi, în școală ca și în viața obișnuită, cred că răspunsul este de-a dreptul dramatic, atunci cînd ne întrebăm în ce măsură operele compozitorilor noștri din ultimii 20 de ani intră în conștiința, în aprecierea, în interesul tinerei generații și dacă știm că Enescu și Paul Constantinescu, că Jora, Drăgoi și Andricu au crescut încurajați de intelectualitatea românească, de studenții de odinioară, și-au format și și-au desăvîrșit măiestria numai în acest fel, ne dăm seama că astăzi această problemă depășește cu mult pe aceea a unei simple chestiuni de ordin didactic, de ordin educativ.

Și în această privință, aici cred că se află explicația pentru multe salturi în modul nostru de organizare și de contact cu publicul, cu realitatea, pe care multe din cuvîntări le-au semnalat.

Socotesc de pildă, că una dintre căile de revitalizare a revistei „Muzica" ar fi poate tocmai aceea de a se transforma într-un organism de sprijinire mai eficientă a eforturilor de creație și educație muzicală.

Cred că lucrările Adunării noastre generale dovedesc în mod deosebit maturitatea artistică, spiritul de răspundere cetățenească și politică ale membrilor Uniunii noastre, chezășie pentru perfecționarea activității de viitor a Uniunii, pentru dezvoltarea ei pe noi trepte a creației, — scopul suprem al tuturor celor ce sîntem reuniți aici.

Dispunem de toate condițiile morale și materiale pentru a împlini cu și mai mult succes obiectivele pe care prezentul și viitorul culturii noastre ni le formulează.



Ionel Perlea

de J.-V. Pandelescu

Pe Ionel Perlea l-am cunoscut cu zeci de ani în urmă, dirijînd concerte simfonice şi în deosebi muzică de operă la Bucureşti. Am deslușit din capul locului talentul imens pe care îl avea, capacitatea sa de a intui cele mai ascunse tîlcuri ale muzicii, memoria sa fenomenală. Ne amintim că nu odată s-a întîmplat ca dirijînd un spectacol, un concert simfonic, să facă observaţii asupra unor intrări intempestive la anumite grupe instrumentale — totul din memorie — în vreme ce muzicanţii orchestrei aveau partitura în faţă...

Plecînd să dirijeze un concert simfonic la Atena — era înainte de război — ne amintim de asemenea că a luat drept unic bagaj cîteva partituri de orchestră, pentru ca în tren să-şi treacă timpul mai plăcut... În deosebi muzica mozartiană este cea care i-a dat totdeauna cele mai mari satisfacţii. A fost şi a rămas marea sa pasiune.

El a iubit şi iubeşte melodia cantabilă iar activitatea sa dirijorală desfăşurată în oraşele italiene şi în deosebi la Scala, apoi la diferitele Festivaluri internaţionale precum şi în marile centre muzicale ale lumii au confirmat aceste preferinţe ale sale. Wagnerian convins, Ionel Perlea dirija pe de rost tot repertoriul de operă. Dar şi Gluck, Weber, Verdi, Donizzeti etc. etc. s-au bucurat de atenţia sa şi înregistrările excepţionale făcute dirijînd, între altele, orchestra simfonică de la Bamberg, o dovedesc cu prisosinţă.

Ar fi greu să fie cuprinsă în cîteva file de cronică o asemenea bogată viaţă, de continuă dăruire pe tărîmul artei sunetelor. Cu atît mai greu cu cît, ca orice mare artist, Ionel Perlea de o modestie ne mai întîlnită, aproape refuză să vorbească despre sine. Cu greutate i-am smuls mărturisirea că, plecînd din ţară cu un repertoriu pe care noi îl cunoaştem că se ridica la şapte sute de lucrări, într-un sfert de veac şi l-a dublat. De relevat că imensa majoritate, a acestor lucrări e cunoscută pe de rost.

Prin mîna sa au trecut cele mai mari — vorbim calitativ — orchestre ale lumii şi cei mai iluştri soliști, care s-au bucurat să cînte sub îndrumarea marelui dirijor, recunoscut, sărbătorit. Întîmplător ne-au căzut sub ochi unele cro-

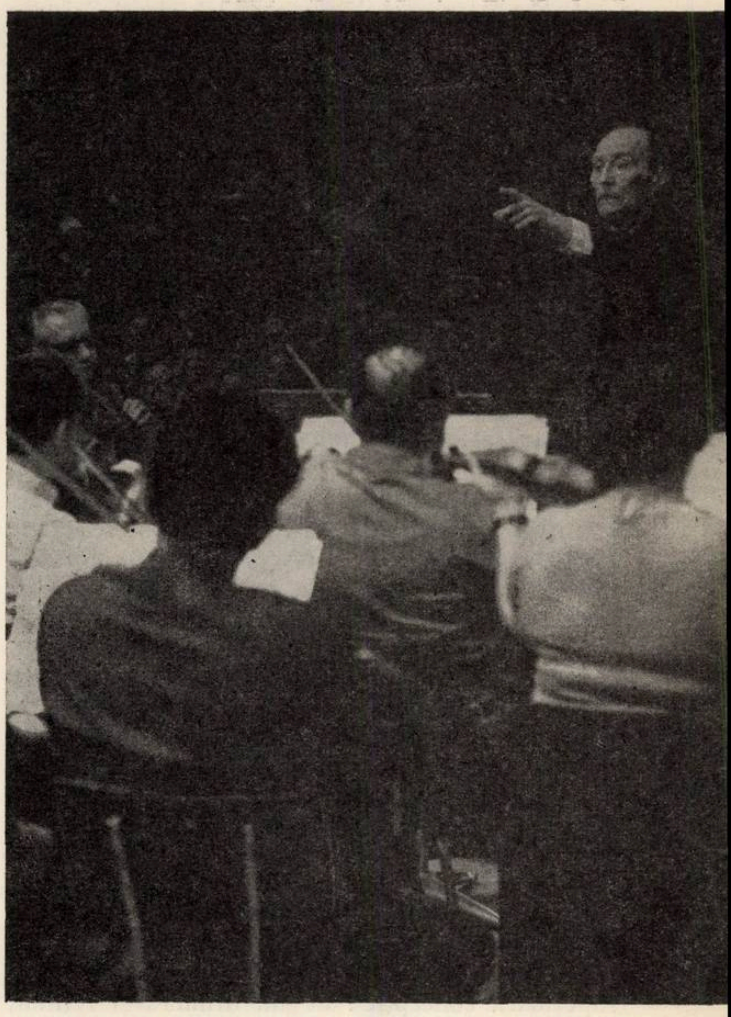
nici de peste hotare. Toate sînt scrise, cînd e vorba de Ionel Perlea, la modul superlativ. Iată bunăoară ce scria Alan Rich, de la *World Journal Tribune* din New York cu prilejul prezentării la Carnegie-Hall, a operei-concert *Orfeu și Euridice* de *Gluck* care a avut ca soliști pe Elisabeth Schwartzkopf și Dietrich Fischer Dieskau :... dar a mai fost și un alt nivel ilustru al realizării, căreia i se cuvine să-i acordăm cu prioritate atenție și anume, sarcina de conducător împlinită de Ionel Perlea. Căci tot ceea ce dirijează azi Perlea este o fantastică mărturie a posibilităților spiritului uman..." Subliniind că este unul din cei mai mari wagnerieni ai lumii din ultimii cincizeci de ani și amintind de accidentul pe care l-a avut dirijorul, Alan Rich arată că... „minunea lui Perlea nu constă doar în faptul că a învins acest necaz, ci că el continuă să fie un mare dirijor. Seara trecută, a început prezentarea operei de Gluck cu o înflăcărare extraordinară și o vitalitate intensă care s-au propagat puternic în sală..."

Iar criticul Sargent, de la *New-Yorker* — semna la rîndu-i, sub titlul „Evenimente muzicale :... „vădind o imensă experiență de adevărat maestru în muzica de operă, a condus partitura și cîntăreții către acea perfectă eleganță clasică, acordînd totodată soliștilor suficiente libertăți spre a-și exprima personalitatea înlăuntrul acestei vechi capodopere..."

Alte articole critice dela New-York Times — Words and Music etc. etc. sînt unanime în a recunoaște în Ionel Perlea muzicianul extraordinar și neasemuita sa capacitate interpretativă. Să ne fie îngăduit a cita, în încheierea acestor extrase din presa americană aprecierile făcute de Harriett Johnson dela *Wordsand Music* și care sînt grăitoare pentru arta marelui nostru maestru : „Ca Perlea există unul la un milion (de dirijori n.n.)"... „„Măestria sa în realizarea partiturii în tot ceea ce are aceasta mai pur, fără coborîri către atitudini teatrale superficiale, a fost o mărturie a faptului că atunci cînd un dirijor înțelege și poate să comunice muzica, el poate face cu un deget, mai mult decît alții cu zece..."

Cronicele pe care le-a avut de-a lungul deceniilor, pretutindeni unde și-a afirmat arta dirijorală, ar putea alcătui cîteva volume. Ionel Perlea a slujit cu fervoare muzica, s-a consacrat pe de-a-ntregul ei, cu acea participare lăuntrică intensă și cu o atitudine reticentă, modestă și olimpiană pe care numai artiștii cu adevărat mari o pot avea.

Un dirijor ca Ionel Perlea, ni-l amintim, nu s-a sfiit să participe modest, pe un scăunel, ca simplu auditor, cu zeci de ani în urmă în mijlocul orchestrei Filarmonicii noastre, în vreme ce la pupitrul dirijoral oficia celebrul Felix von Weingartner, unul dintre cei mai mari șefi de orchestră din prima jumătate a veacului nostru. Așa dar, Ionel Perlea care conducea el însuși Filarmonica și majoritatea spectacolelor de operă cu mult succes, fiind apreciat de public ca și de



muzicienii de profesie în frunte cu Weingartner, nu a ezitat să-l urmărească pe acest ilustru dirijor conducînd o orchestră simfonică, în vreme ce infatuații, își închipuie că nu mai au ce să învețe, nici chiar dela unii valoroși muzicieni unanim recunoscuți ca atare...

Weingartner — pentru că a intrat în contextul acestor considerațiuni a susținut totdeauna că „un interpret nu e în măsură să ridice valoarea unei opere. El poate, eventual, doar să o coboare." Rîndurile de mai sus scrise tocmai de acest mare interpret al muzicii, tind să sugereze un lucru foarte important : necesitatea stăpînirii perfecte a partiturii și a meșteșugului, a tehnicei dirijorale, fără de care nimeni nu se poate apropia de opera de artă.

Or, Ionel Perlea este unul dintre marii dirijori ai timpului nostru care s-a pătruns din capul locului de aceste adevăruri fundamentale. El și-a asimilat de mult gîndirea, concepția de fond și elementele de ordinul sensibilității ce au stat la temelia creațiilor muzicale, substituindu-se autorilor, așa cum un interpret teatral intră „în pielea" unui personaj integrîndu-se cît mai bine rolului.

În concertele pe care le-a susținut în luna Mai la Filarmonica „George Enescu" și la orchestra Radioteleviziunii, am putut aprecia, poate și mai

bine, la un sfert de veac distanță în perspectiva timpului scurs, marile virtuți dirijorale ale lui Ionel Perlea.

Ținem să subliniem în primul rînd un fapt esențial, care avem impresia că începe să domine din fericire gustul publicului iubitor de muzică, și anume ; abandonarea amatorismului facil în care aprecierile sînt în funcție de anumite manifestări exterioare, de gestică, de desfășurare „scenică", în favoarea numai a ceea ce realizează ca bună muzică. Am apreciat, într-adevăr, un public entuziasmat cum nu ne amintim să-l fi văzut vreodată, față de un artist care își impunea concepția, spiritualitatea și voința în chip persuasiv, dar fără mari gesturi și atitudini patetice, dimpotrivă.

Ionel Perlea, cu maniera sa de a-și comunica intențiile mai întîi la repetiții, apoi în seara de concert, dărîmă și înlătură prin simpla forță a inteligenței sale muzicale mitul grandilocvenței dirijorale, în favoarea unei arte sobre și concentrate, subtile și profunde, cu nesfîrșite rezonanțe în sensibilitatea ascultătorului — așa cum s-a putut constata. Serile de concert erau acelea de așteptare înfrigurată, cînd plutea peste toți emoția marilor evenimente muzicale. Ne-ar fi greu să spunem că „piesa de rezistență" a primului concert a fost Simfonia I-a de Brahms, întrucît și restul programului a cuprins lucrări de Debussy, Strauss, Enescu, reprezentînd tot atîtea pietre de încercare deosebit de importante.

Am ascultat deseori Simfonia I-a de Brahms, dar rareori realizată la un asemenea nivel de superioară concepție : de un dramatism reținut, fără debordări sentimentale ce ar fi putut părea la un moment dat ieftine. Cîtă contenență, în pulsația ritmică din introducere și ce tensiune emoțională intensă a reușit să creeze uneori doar cu o privire ! Căci deseori Ionel Perlea conduce din ochi, așa cum numai Bruno Walter și Felix Weingartner aveau capacitatea și autoritatea de a o face. Agogica frazelor muzicale, acele crescendo-uri și diminuendo — unele dozate infinitesimal și savant, au fost în orice împrejurare, ale unui gînditor în adîncime a muzicii lui Brahms.

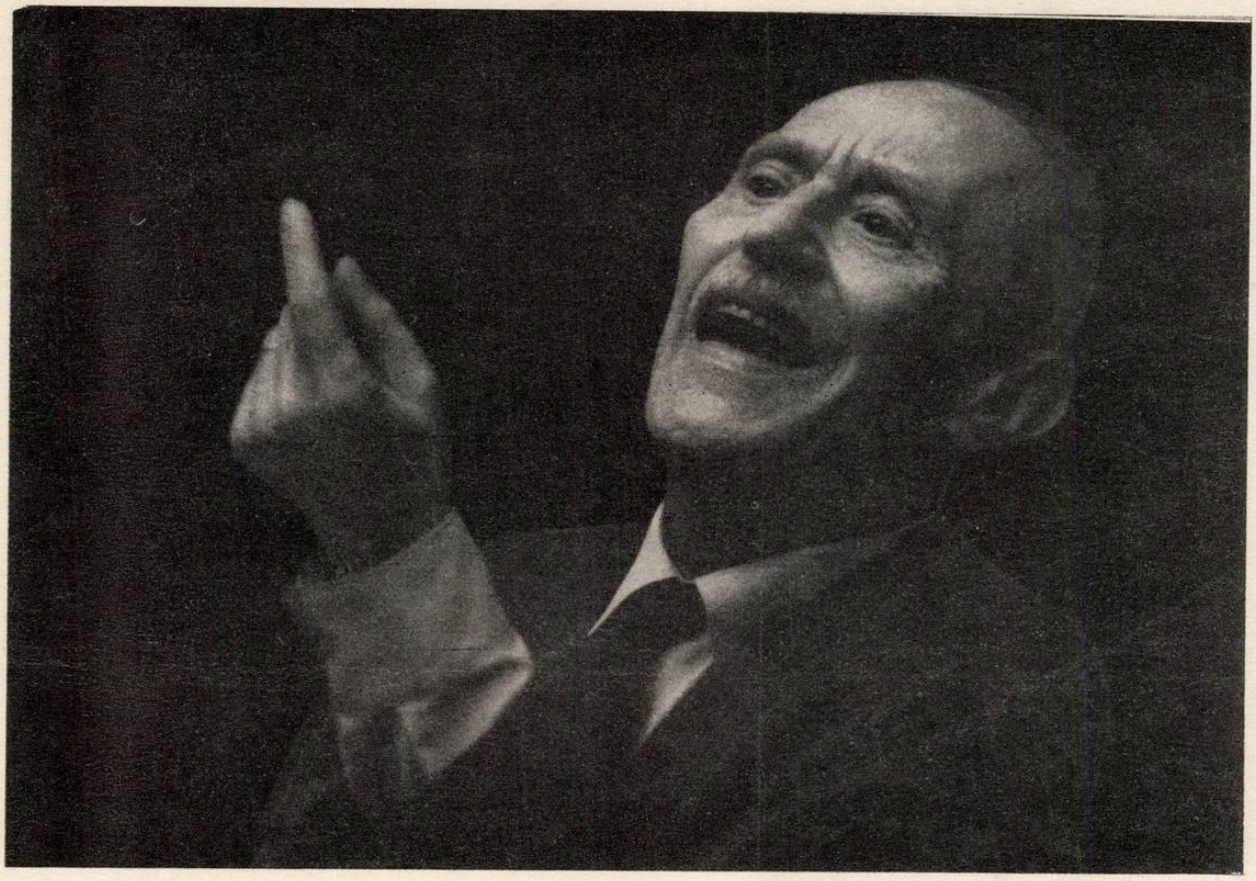
Și dacă în prima parte am deslușit o puternică și pasionată tensiune, în Andante sostenuto a fost reliefată, fără efort, întreaga poezie lirică, de o captivantă frumusețe. Niciodată, parcă, orchestra Filarmonicii nu a cîntat atît de piano, nu a accentuat atît de frumos, nu a frazat atît de expresiv. Cît de suav au intonat lemnele și cornii, punctați de pizzicati violoncelelor minunata deschidere a acelui Allegretto grazioso, pentru ca în Adagio, de debut, al finalului, dirijorul să ne comunice impresia unei tragedii inexorabile... Și în sfîrșit triumful, acel brio final care dă încredere și speranță în forțele vieții...

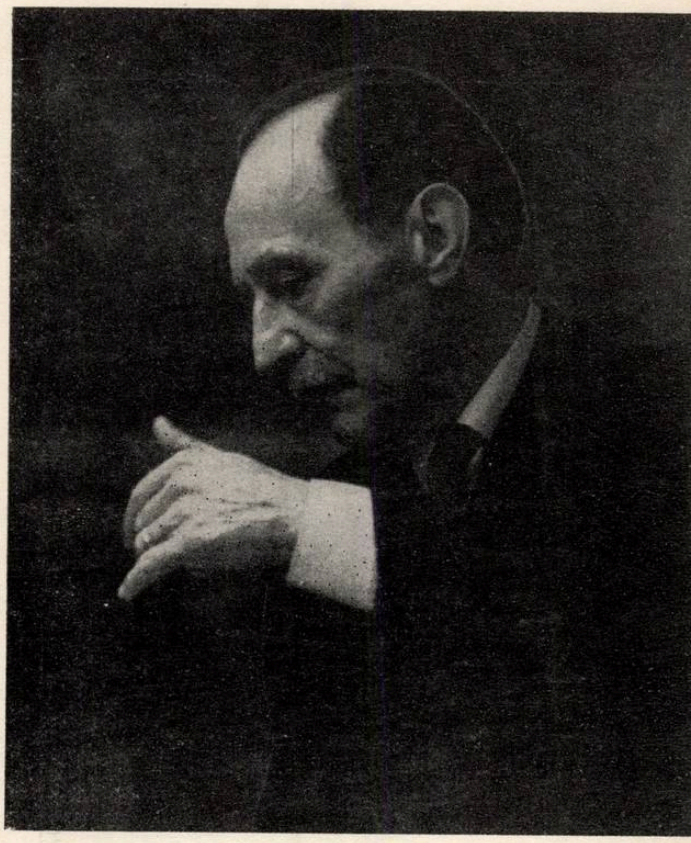
Ionel Perlea ne-a restituit cel mai autentic Brahms, atît în ceea ce privește arhitectonica lucrării, cît și a tempilor, cei mai potriviți, așa cum i-am cunoscut și noi la marii maeștri ai baghetei de odinioară. Dorim să subliniem, de asemenea, cîntul ponderat în mezza-voce și piano care ne-a îngăduit să sezisăm toate vocile, cu frumusețea lor, în orchestră. Aici să ne fie îngăduit să arătăm mijloacele simple și cu atît mai eficace pe care le-am observat, ca gestică dirijorală, și care țin de capacitatea sa uimitoare, de a impulsiona orchestra. Acest mare maestru prezintă, expune, cu un gest larg al mîinii deschise, fraza muzicală, pe care o închide — după ce a planat deasupra orchestrei — la momentul oportun, cînd pare că o strînge în pumn adunînd-o concluziv. Deseori mimează, chiar cîntă. Pentru pizzicati are gestul sugestiv cînd realizează un staccato imaginar între index și degetul cel mare, după cum pentru sunetele grave coboară același index în adîncime, ca imperatorii... Și totul, firesc, simplu, fără nici o poză, nici o emfază, cu o naturalețe cuceritoare. Ionel Perlea, este sobrietatea dirijorală în persoană, taie sonoritățile în chip magistral cu întreg brațul său atît de eficace, delimitînd cu energia juvenilă a unui tînăr de treizeci de ani planuri orizontale foarte grăitoare pentru intențiile sale.

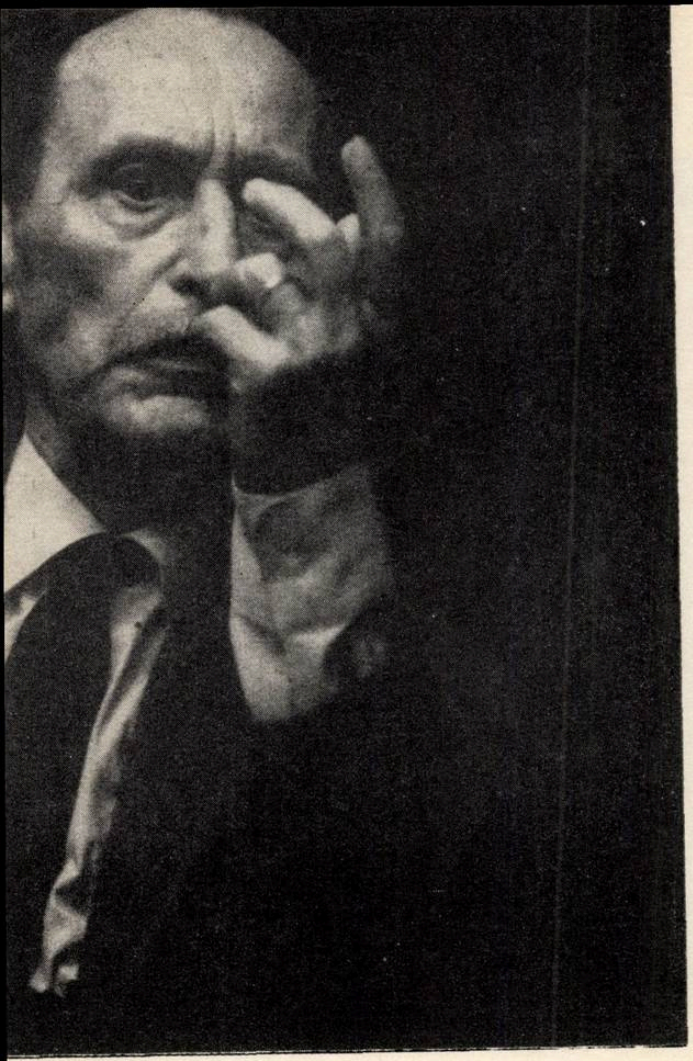
A redat capodopera impresionismului muzical — *Preludiu la după amiaza unui faun* de Debussy, cu o fluiditate, transparență și vibrație pe care ne-ar fi greu să le găsim, răscolindu-ne memoria, în multitudinea audițiilor simfonice de odinioară. Ionel Perlea a reușit să creeze, înainte de orice, atmosferă, fiind de relevat calitatea gingașe și rafinată a execuției propriuzise, în care sonoritățile au apărut extraordinar de diafane, de irizate.

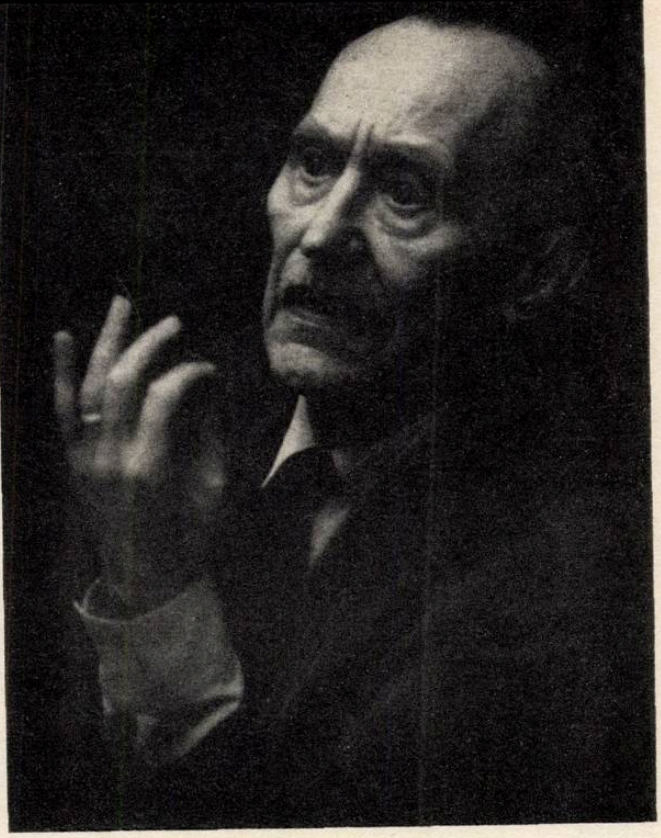
Dar a urmat Till Eulenspiegel... De mai bine de patru decenii (l-a prezentat pentru prima oară în 1927, la Ateneu) dirijează cu predilecție acest fermecător Rondo și uimitor poem al lui Richard Strauss care se bucură și azi, pe bună dreptate, de o intactă favoare. Ne-a uimit forța persuasivă cu care Ionel Perlea a prezentat, fără efort, această muzică în care umorul, subțire, fin, și uneori chiar grotescul, fac loc tragismului și dramei iar, în încheiere, unui epilog de înseninare care ne-a reconciliat cu legenda, cu toate episoadele. Îi datorăm într-adevăr marelui maestru (și bine-nțeles lui Ionel Perlea care nutrea și nutrește mare admirație față de muzicianul Richard Strauss) recunoștință că am putut să ne bucurăm, odată mai mult, de această cuceritoare capodoperă în formele rafinate și totuși foarte accesibile ale unei muzici de reală și nediscutabilă valoare, care înfrînge trecerea anilor. Stimulată de prestigioasa prezență a dirijorului, orchestra în genere și unii șefi de pupitre — în particular ca Ion Bădănoiu (corn), Ion Danie (oboi) cu rolurile lor bine cunoscute s-au aliniat cu promptitudine intențiilor dirijorale realizînd un „Till" de... zile mari, plin de vervă și strălucire și totuși ponderat, reflectînd însăși poziția dirijorului cu atît mai convingătoare.

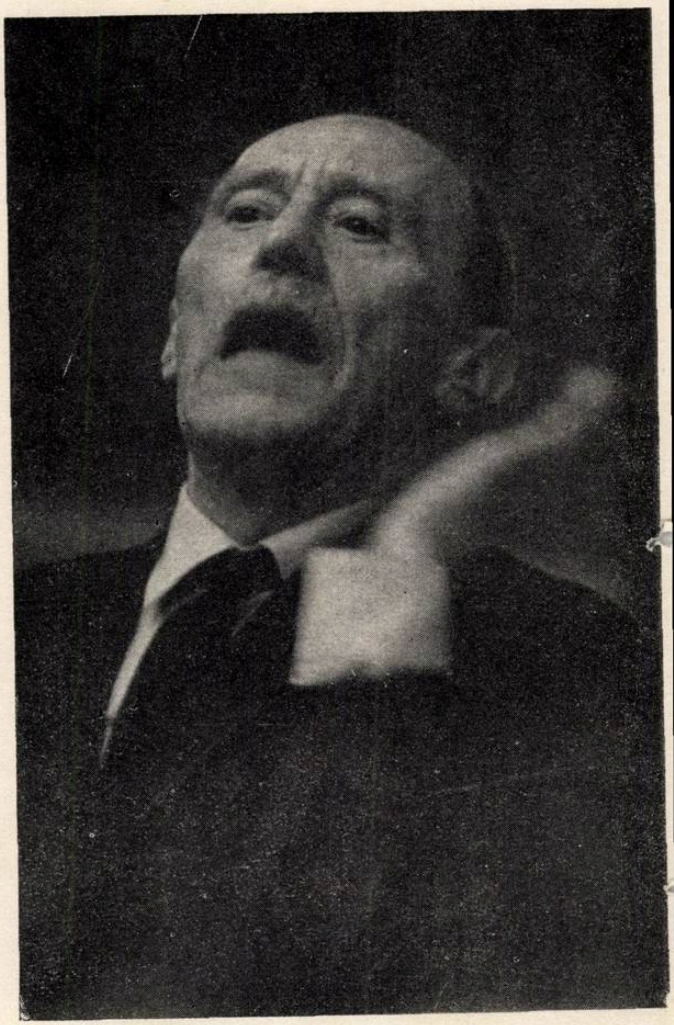
Ionel Perlea a avut totdeauna sentimentul apartenenței sale naționale și în muzică. Răsărit











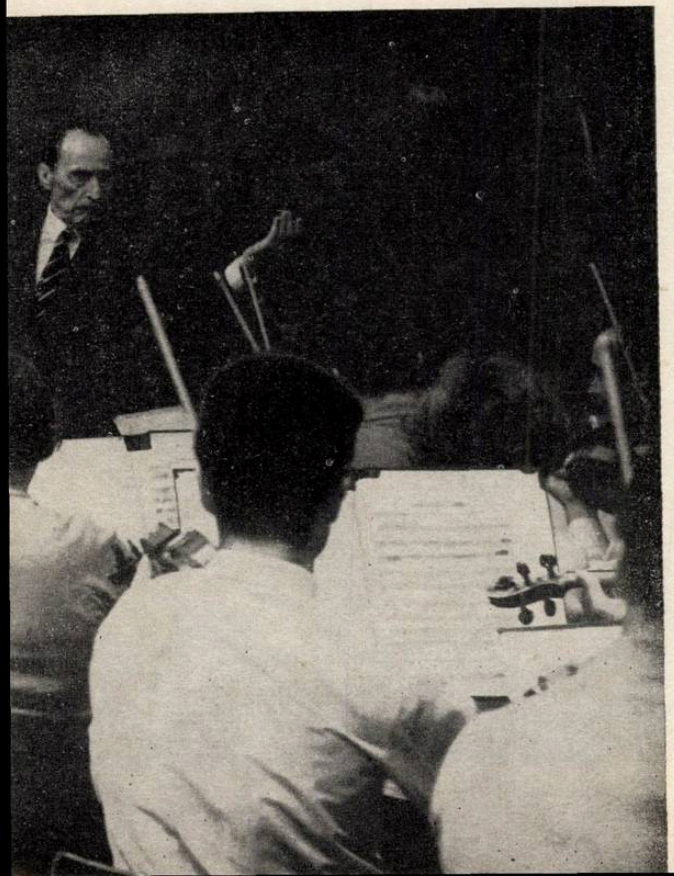


Foto: R. Bajou

de pe plaiurile Ialomiței, el a privit totdeauna cu o dragoste nestinsă către tot ceea ce este românesc, ca viață, ca artă. Și dacă întîmplările, am spune vicisitudinile existenței sale, l-au mînat spre alte limanuri, inima sa „nu a încetat să bată — așa cum ne mărturisea cu sinceritate într-una din serile revederii — pentru tot ceea ce e românesc". În acest sens este grăitoare contribuția sa la popularizarea muzicii noastre peste hotare, în primul rînd a creației lui George Enescu. Ceea ce ne-a impresionat la Rapsodia I-a — pe care a cîntat-o în străinătate de zeci și zeci de ori și pe care a imprimat-o deasemenea, pe discuri, lucrare cu care și-a încheiat primul concert cu Filarmonica, au fost acei tempi așezați potoliți, fie că a fost vorba de melodiile *Am un leu și vreau să-l beu* ori de *Sîrba în căruță* — ceea ce nu a însemnat însă că în pasaje ca *Sîrba popilor* și *Banul Mărăcine* nu am asistat la o desfășurare vijelioasă a tempilor.

La cel de al doilea concert dat cu orchestra Radioteleviziunii, am aflat pe aceeași linie a promovării creației enesciene Simfonia I-a. Am regăsit la Ionel Perlea avînturile eroice pe care le-a imprimat primei mișcări și care ni l-au amintit însuși pe George Enescu. Acel cînt al cornilor de un nespus sentiment dramatic cu care debutează partea a doua (lento) a fost cu atît mai impresionant cu cît a fost realizat foarte tainic, în surdină. Și am dori să relevăm de asemenea că acordul mai mult sau mai puțin disonant ce-i succede și pe care Alfred Alessandrescu îl denumise în chip foarte just o „grimasă", a fost estompat, fără o mare insistență asupra lui.

Ne-a urmărit îndelung apoi chipul în care, fidel stilului interpretativ al lui George Enescu, Ionel Perlea a comunicat un puternic elan eroic părții finale fiind de relevat, de asemenea, chipul în care a conturat progresiv, cu un minimum de mijloace dirijorale, minunata frază cantabilă ce caracterizează această mișcare.

Față de creația simfonică a lui Theodor Grigoriu, Ionel Perlea s-a exprimat în termeni elogioși. Nu este vorba de o afirmație circumstanțială, de ceva declarativ, ci de un lucru spus din inimă, cu toată convingerea. Dirijorul a prezentat în condiții optime lucrarea la orchestra simfonică dela *Manhattan School of Music* (unde activează de altfel, în prezent, ca profesor) obținînd un frumos succes. A prezentat-o de asemenea și în cadrul concertului Radioteleviziunii noastre. Este cunoscută această remarcabilă piesă simfonică scrisă aproape cu un deceniu în urmă în memoria marelui nostru artist. Ea este concepută numai pentru viori și acest fapt are semnificația sa. George Enescu a urmărit totdeauna să realizeze muzică polifonică. A dorit a face ca acest instrument — care era, cum a spus *„son gagne-pain"* — să exprime nu o singură voce ci două, trei, chiar patru. Dacă a iubit muzica lui Bach a fost și pentru polifonia ei înfăptuită uneori chiar la un singur instrument. În acest spirit Theodor Grigoriu a creat piesa *Omagiu lui Enescu* lucrare scrisă cu multă sensibilitate și totodată cu o drămuire foarte judicioasă a valorilor sonore, exclusiv pentru viori. Ionel Perlea a imprimat primei mișcări *Preludiu* o notă de accentuată nostalgie care trecea, pe firul amintirii, către cel căruia lucrarea i-a fost dedicată.

Compozitorul a divizat simțitor orchestra și a fost o bucurie artistică subtilă, pentru ascultător, ca să sesizeze multitudinea vocilor create astfel.

Minunat au sunat unele unisonuri în *„Mclopee* (partea mediană) și atmosfera creată de dirijor a fost a unui lamento de rară esență sentimentală cu sunete ce se pierdeau subțire, ca o înfiorare... Dincolo de stringența cu care a fost realizat fugatto din *„Polifonie"* (ultima mișcare) ne-am înduioșat odată cu dirijorul, emoționați de acel cîntec în stil românesc, de puternice rezonanțe enesciene care apare în final. Niciodată nu am auzit o asemenea minunată interpretare a acestei piese de concert.

Am admirat de asemenea arta cu care, printr-o mare tensiune interioară, Ionel Perlea reușește, aproape fără gesturi, să genereze cele mai gingașe sonorități, ca de pildă surdina cornului și uvertura la Oberon, să creeze feeria și vraja, incantația...

Noi știm mai de mult cîtă prețuire are dirijorul pentru muzica wagneriană ca nimeni altul. Rareori am ascultat — și tot sub bagheta sa — o asemenea finețe extremă ca cea cu care a fost realizat acest poem al extazului dragostei, și al morții... : *Preludiu la Tristan și moartea Isoldei.*

Execuția s-a distins prin acea notă de mister și suavitate imprimată mai întîi cîntului violoncelelor în pianissimo, prin puternica tensiune sonoră, la alămuri și timpane și, consecutiv, puternica tensiune emoțională creată. Cornul englez a cîntat dramatic, evocator, coardele, descoperite, au atins cel mai înalt prag al fineței, iar climatul realizat a fost de o gravă și captivantă poezie.

Orchestra Radioteleviziunii are meritul de a se fi pregătit serios, sub îndrumarea dirijorului Emanuel Elenescu pentru a răspunde cît mai bine exigențelor lui Ionel Perlea și fapt este că de mult nu am avut prilejul să urmărim un asemenea concert în care fiecare instrumentist a simțit responsabilitatea-i majoră față de munca artistică solicitată de un mare șef de orchestră.

Concertele dirijate de Ionel Perlea au fost adevărate sărbători muzicale, evenimente artistice memorabile. De foarte multă vreme nu am mai avut ocazia să vedem o întreagă sală ovaționînd în picioare un artist, subliniind astfel cu o dragoste sinceră prețuirea și bucuria de a-l vedea și urmări pe acest mare maestru care ne face cinste pretutindeni.

Ioan D. Chirescu la 80 de ani

de Victor Giuleanu

În virtutea unei frumoase tradiții, conform căreia școala cinstește pe dascălii ei, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București dedică producția corală din această seară compozitorului Ioan Chirescu, artist al poporului și profesor emerit, care a împlinit recent vîrsta de 80 ani.

Dacă numele vreunui muzician român din zilele noastre stăruie pe buzele tuturor și este respectat de toți, de la mic pînă la mare și de la un capăt la altul al țării, acela este fără îndoială al maestrului Ioan D. Chirescu.

Timp de peste o jumătate de veac, personalitatea sa creatoare — compozitor fecund, reputat dirijor de cor, eminent animator al mișcării corale românești și strălucit pedagog — s-a impus ca o prezență statornică și permanent activă în viața culturală a țării noastre.

Muzician multilateral și militant neobosit pe tărîm obștesc, Ioan D. Chirescu și-a dăruit întreaga viață și putere de muncă poporului din mijlocul căruia s-a ridicat, însuflețit de dorința valorificării pe o treaptă cît mai înaltă a bogatelor lui resurse spirituale. El s-a impus vieții noastre muzicale cu autoritate, prestigiu și mare competență.

Drumul acestei împliniri a fost lung și spinos, începuturile sale ca muzician coborînd în timp pînă la anii de școală, de care se leagă în amintirea compozitorului și greutățile dar și primele succese.

Moștenind aptitudini muzicale de la părinții săi, Dimitrie și Gherghina Chirescu, tînărul vlăstar s-a bucurat de o primă îndrumare din partea lui Ion Costescu de la Liceul „Sf. Sava", apoi a lui Dimitrie Teodorescu și Ion Popescu-Pasărea de la Seminarul central din București.

Orientarea primită în timpul școlii spre domeniul muzicii vocale a contribuit desigur la stimularea interesului și înclinării lui Ioan D. Chirescu către practica de cor.

Acest moment determinant pentru întreaga sa activitate ulterioară se situiază în urmă cu șase decenii, într-o perioadă istorică frămîntată, plină de clocotul din 1907, din care aveau să pornească marile înfăptuiri de mai tîrziu.

Corul general al școlii, pe care-l dirija adesea, ca și înjghebarea corală din Cernavodă, orașul în care a văzut lumina zilei, constituie în această perioadă un mediu prielnic pentru tînărul ce începe s-și facă acum ucenicia într-un domeniu atît de atrăgător cum este muzica. Viața artistică a locuitorilor Cernavodei îl prinsese și ea cu strășnicie.

Cum spune singur: „în zilele de sărbătoare zburdam pe lîngă hora din sat care se făcea cînd lîngă biserica românească, cînd în mahalaua turcească de lîngă geamie".

Revelator a fost și primul său contact cu George Enescu, eveniment care a avut loc pe vremea cînd era încă elev.

Cîntînd într-una din zile cu școlile reunite, sub bagheta marelui artist, la Arenele Libertății, impresia acelei întîlniri se cristalizează într-un durabil sentiment de admirație și, în același timp, avea să-l decidă asupra viitorului.

Fără a se mai îndoi în privința vocației sale, Ioan D. Chirescu și-a ales ca profesiune muzica, în care scop se îndreaptă spre Conservator unde își va dedica eforturile unei pregătiri muzicale temeinice.

Personalitatea sa în plină afirmare încă de pe băncile Conservatorului, se va contura ca o sinteză a spiritului muzical bizantin, însușit în școala secundară, cu cel popular desprins din ambianța locurilor natale și integrat organic în ființa compozitorului, care va milita tot timpul și neabătut pentru o artă în spirit popular.

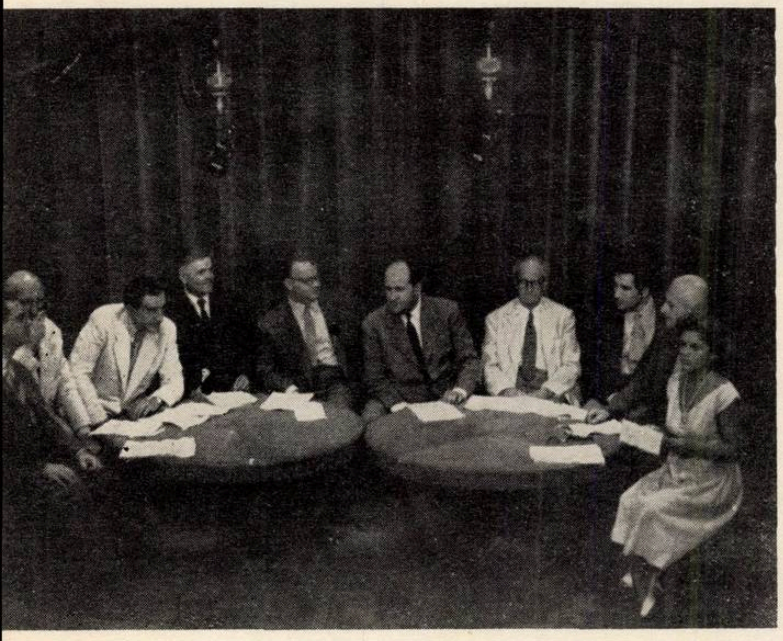
Dintre profesorii pe care i-a avut la Conservator, Ioan D. Chirescu a descoperit în persoana lui Dumitru Kiriac,

Corul Carmen, în sala Ateneului Român, după concertul condus de George Enescu

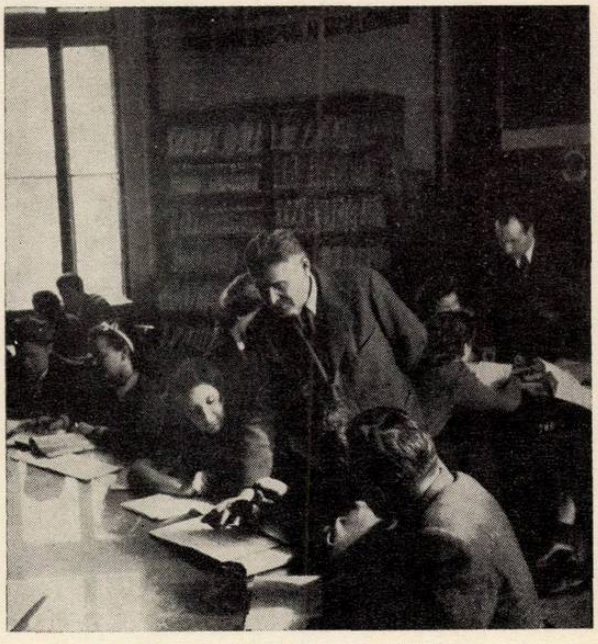
Împreună cu corul „Nicu Gane" din Fălticeni

La dezvelirea bustului compozitorului D. G. Kiriac, în grădina Ateneului Român

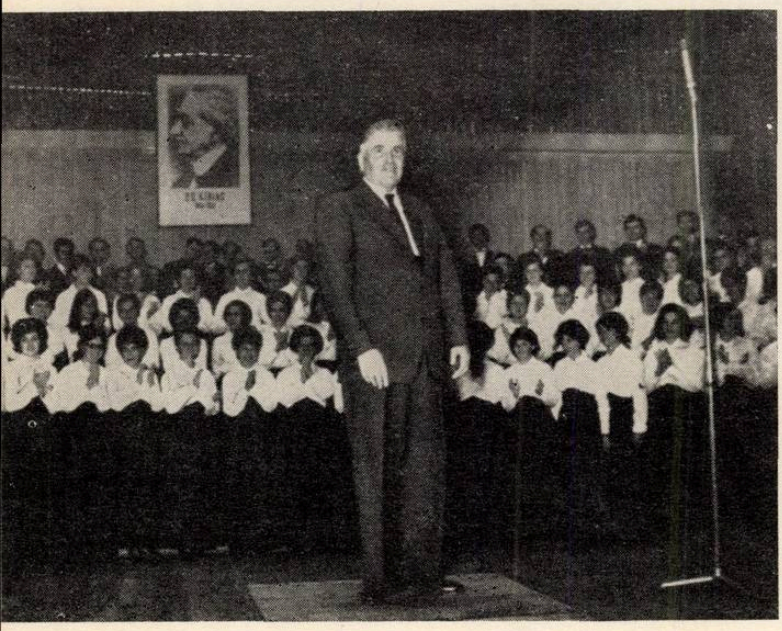
În anul 1914



Împreună cu un grup de muzicieni, invitat la Televiziune



Îndrumînd studenţii Conservatorului bucureştean, în calitate de Director



Dirijînd cu prilejul sărbătoririi unui veac de la naşterea lui D. G. Kiriac

maestrul său, un exemplu demn de urmat : un pedagog exigent, un creator preocupat de explorarea unor resurse expresive pînă atunci nebănuite ale cîntecului popular, un deschizător de drumuri al muzicii corale, un cercetător de netăgăduită probitate al folclorului nostru muzical şi, însfîrşit, un pasionat organizator şi dirijor al corului societăţii „Carmen" pe care îl înfiinţase încă din anul 1901.

Bucurîndu-se de încrederea şi preţuirea acestui înaintaş de seamă al muzicii româneşti, Ioan D. Chirescu şi-a încheiat prima etapă a formării sale profesionale odată cu intrarea României în război, la care a participat şi tînărul muzician ca ostaş pe frontul împlinirii unui vis de veacuri al poporului nostru : unitatea naţional-statală.

După terminarea războiului, îl aflăm pentru puţină vreme la Conservatorul din Iaşi, suplinind catedra de teorie şi solfegiu a profesoarei Sofia Teodoreanu, apoi, timp de 4 ani, ca profesor de muzică la liceul din Fălticeni după care, atras de viaţa muzicală a Capitalei, se transferă la liceul „Gheorghe Şincai".

Acesta este momentul cînd Dumitru Kiriac, suferind, şi cu forţele măcinate, simte mai mult ca oricînd nevoia pregătirii unui urmaş care să-i continue opera.

Singurul succesor posibil îl vede în persoana elevului său preferat Ioan Chirescu pe care-l sfătuieşte şi-l sprijină să plece la Paris pentru studii superioare.

În aceste împrejurări, Ioan Chirescu ajunge în capitala Franţei unde ocupă, prin concurs, în 1922, postul de diriginte al corului Capelei române şi îşi începe studiile la „Schola Cantorum", avînd ca profesori pe Guy de Lioncourt, la contrapunct, şi pe Vincent d'Indy la compoziţie.

Cercul muzicienilor români aflaţi pentru studii la Paris cuprindea pe atunci pe Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Mihail Vulpescu, Constantin Georgescu, Marcel Mihalovici, Paul Jelescu, Constantin Bobescu, George Simonis, Petre Ştefănescu-Goangă, Constantin Stroescu şi alţii.

În această ambianţă Ioan Chirescu întemeiază asociaţia corală „Hora", care timp de 5 ani a răspîndit pe pămîntul Franţei frumuseţea cîntecului nostru popular, realizînd astfel o importantă acţiune de propagandă pentru arta românească.

Nu de puţine ori, corul său încadra într-un program artistic ales cuvîntările şi conferinţele pe care le ţinea la Paris învăţatul român Nicolae Iorga prilejuind acolo, în plin centrul Europei, momente de preţioasă afirmare a culturii româneşti.

După studii muzicale asidue, anul 1927 îl readuce pe Ioan Chirescu în ţară, la chemarea lui Dumitru Kiriac, pentru a prelua şi duce mai departe opera înfăptuită de acesta prin eforturi de mai bine de un sfert de veac.

În scrisoarea pe care i-o trimite la Paris, Dumitru Kiriac îi spune fostului său elev (citez).

„Se cere la noi un om pe care nu-l avem. Şi iată de ce am pus ochii pe tine :

„— că ştii destulă muzică pentru o astfel de treabă ;

„— că iubeşti corul „Carmen" ;

„— pentru că ai probat că eşti un bun organizator şi că te poţi ocupa de tot rostul unei asemenea trebi la noi în ţară, cu oamenii noştrii şi cu moravurile noastre :

„— că ştii să te porţi cu lumea şi ţi-o poţi apropia ;

„— şi că eşti muncitor, modest, cinstit.

„— Iată de ce te chemăm pe tine şi nu pe altul" — îşi încheie Dumitru Kiriac categoricul mesaj care avea să dea „Carmenului" un nou îndrumător, organizator şi animator".

Primind bagheta la 26 octombrie 1927, de la maestrul său, Ioan Chirescu se va dovedi a-i fi un demn şi valoros urmaş.

Timp de peste două decenii corul „Carmen" îşi consolidează sub conducerea sa prestigiul artistic şi rolul de propagator consecvent al creaţiei muzicale autohtone şi a celor mai de seamă lucrări din creaţia universală.

Cele peste 100 de programe corale, succesele obţinute în ţară şi peste hotare cu ocazia expoziţiilor internaţionale de la Varşovia şi Paris, din anii 1936 şi 1937, sînt mărturia grăitoare a acestei rodnice activităţi desfăşurate cu devotament şi abnegaţie timp de 50 de ani în slujba muzicii româneşti.

Corului „Carmen" şi maestrului Chirescu se datoresc în trecut acele audiţii de înalt nivel artistic ale unor lucrări de mari proporţii cum sînt : „Simfonia IX", Damnaţiunea lui Faust, „Requiemul de Verdi", „Requiemul de Fauré", „Oratoriile de Haydn", „Missa solemnis", „Simfonia a III-a" de Enescu şi altele.

Cu concertul de la 4 iulie 1948, susţinut pe şantierul de la Bumbeşti — Livezeni, corala „Carmen" şi-a încheiat menirea sa istorică, predînd ştafeta noilor formaţii corale profesioniste şi de amatori chemate la viaţă odată cu zorii construcţiei socialiste din patria noastră.

În afară de această latură a contribuţiei aduse de Ioan Chirescu la viaţa muzicală a ţării, inimosul dirijor şi neobositul organizator al mişcării noastre corale îşi înscrie cu cinste numele şi în istoria învăţămîntului muzical.

Pătruns de sensul adînc al cuvintelor lui Kiriac — „soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte" — Ioan Chirescu a întrunit toate virtuţile unui profesor de aleasă şi înaltă ţinută.

Cei care l-au avut profesor de muzică la liceul din Fălticeni — printre care amintim pe regretatul actor Jules Cazaban, artistul poporului Grigore Vasiliu Birlic, sculptorul Ion Irimescu, profesor dr. docent Petru Jitariu, membru corespondent al Academiei, geologul Ion Grigoraş, prof. univ. Vasile Diaconescu de la Institutul politehnic şi alţii — nu odată şi-au exprimat mîndria şi admiraţia faţă de profesorul lor de altă dată, pentru devoţiunea şi abnegaţia cu care propaga în rîndul tinerelor vlăstare ale poporului nostru frumuseţile şi sensurile înalte ale muzicii.

Figura de pedagog a maestrului Chirescu s-a realizat însă în chip desăvîrşit în Conservator. Numeroşi sînt absolvenţii pe care i-a format în cei peste 50 de ani de muncă la catedra universitară. Cu toţii îi păstrează recunoştinţă sinceră pentru pregătirea lor ca muzicieni, oameni de cultură şi educatori ai generaţiilor.

În predarea teoriei şi a solfegiului, discipline de bază pentru orice muzician, a ştiut să găsească întotdeauna drumul cel mai sigur, mergînd pe linia sesizării şi explicării fenomenului artistic prin relaţia cea mai firească :

de la artă spre teorie și nu invers, de aceea principiile teoretice enunțate de profesorul Chirescu decurgeau logic și natural din însăși creația muzicală.

Lui i se datorează cele dintîi străduințe legate de modernizarea procesului de învățămînt în Conservator și aducerea acestuia la nivelul universitar.

Un asemenea deziderat, căruia i se dedică din 1950, an în care a preluat conducerea Conservatorului din București, a devenit astăzi o realitate prin munca fără răgaz a sa și a colaboratorilor săi, printre care s-au numărat personalități de frunte ca: Paul Constantinescu, George Breazul, Sabin Drăgoi, Dimitrie Dinicu, Alfred Mendelsohn, Silvia Serbescu, Vasile Jianu, Panait Cotescu, Mihail Jora, Marțian Negrea, Ioan Vicol, Florica Muzicescu, Cella Delavrancea, Alexandru Teodorescu și alții.

Astăzi putem afirma cu convingere că învățămîntul muzical superior din țara noastră oferă toate condițiile necesare formării unui muzician complet, în spiritul specificului și tradițiilor muzicii românești.

Rămîne să cuprindem în cele ce urmează și creația componistică a maestrului Ioan Chirescu, creație care încununează remarcabila sa personalitate artistică, atît prin conținutul cît și prin factura sa.

Compozitorul adevărat — se știe prea bine — are dreptul la nemurire, căci el este ancorat nu numai în viața prezentului ci prin opera sa trece dincolo de prezent.

Așa trebuie considerată opera maestrului Chirescu, ca avînd această valoare a nemuririi, căci ea va trece, cu certitudine dincolo de timpurile noastre, istoricii o vor consemna totdeauna și se vor referi la rolul acesteia în educarea estetică a maselor și în redarea aspirațiilor omului societății noastre.

În creația sa, lirică prin excelență, și atît de proprie temperamentului său artistic, apare exprimat în forme elevate specificul muzicii noastre populare, cu trăsăturile sale de pregnantă originalitate: de la folclorul autentic, pînă la forma sublimată a substanței lui melodice.

Ioan Chirescu a scris lucrări pentru toate vîrstele și s-a adresat cu sinceritatea unui artist de mare finețe și subtilitate, tuturor deopotrivă.

Copiii și-au văzut adesea prinse în gingașe melodii, cu armonizări cristaline, neastîmpărul vieții, impulsul nestăvilit al bucuriei de a crește, surîsul lor fraged.

Un număr important de coruri la 2, 3 și 4 voci, în ritmuri vii, exuberante, cu intonații specific românești, se adresează tineretului. Din ele izbucnesc — ca un izvor din piatra muntelui — avînt, elanul, dragostea de viață, de școală, de frumusețile naturii — toate caracteristici ale ambianței în care se dezvoltă și cresc tinerii patriei noastre.

Oamenilor muncii de pretutindeni, de pe ogoare și din fabrici, ostașilor de pe front, le-a prins în neuitate comori de artă gîndurile, năzuințele, învolburările.

Cine nu cunoaște piesa corală „Mama" — una din lucrările sale de tinerețe, scrise pe versurile învățătorului Gheorghe Roiban din Mehedinți, în anii grei ai primului război mondial? Aproape că nu există formație corală care să nu o fi avut în repertoriu. În unele din satele noastre ea a devenit chiar un cîntec popular, prin trecerea în anonimat a autorului și includerea melodiei în circuitul bunurilor folclorice.

La fel de cunoscute sînt și piesele „Cîntecul cucului", „Doruleț, dorulețule", „Dobrogea de aur" și altele, al căror succes se datorează marii lor accesibilități decurgînd din măiestria prin care compozitorul a izbutit să îmbine sinceritatea mijloacelor de expresie cu puterea de comunicare a sentimentelor.

Sensibil în fața transformărilor cu profunde semnificații sociale, al căror martor a fost în anii construcției socialiste, Ioan Chirescu este, în același timp, unul din cei mai mari cîntăreți ai păcii, ai patriotismului și ai aspirațiilor revoluționare ale poporului nostru. Muzica sa de mase, optimistă, plină de vigoare și de o solemnitate impunătoare, reprezintă în acest sens un aspect deosebit de valoros al creației sale. În cîntece ca „Măreț pămînt al patriei iubite", „Sub al păcii stindard", „Republică, măreață vatră" „Cîntecul partizanilor păcii" și altele, asistăm la o deplină fuziune a tradiției clasice cu valorile de conținut ale contemporaneității, a principiilor de stil ale cîntecului popular cu cele ale cîntecului patriotic cultivat de înaintași.

„Mă leg ca și de azi înainte să cînt mereu cu poporul" — a spus maestrul Chirescu la sărbătorirea sa cu prilejul împlinirii a 70 de ani — și s-a ținut întru totul de cuvînt. Astăzi, încă, ajuns la 80 de ani, poate fi găsit tot în primele rînduri, activînd cu același elan ca profesor consultant la catedra de teorie a muzicii de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și ca îndrumător al muncii de creație în cadrul Uniunii Compozitorilor.

Cît despre Ioan Chirescu omul: acei care am lucrat alături de dînsul timp îndelungat știm prea bine că avem în față un caracter, o personalitate de o noblețe și distincție aparte, omul pătruns de o înaltă etică socială și cetățenească, dublat de o blîndețe și un spirit mărinimos ce-l fac iubit, stimat și prețuit de toți.

Dînd o înaltă prețuire contribuției aduse la sporirea patrimoniului culturii naționale de care Ioan D. Chirescu pe parcursul întregii sale vieți, conducerea de partid și de stat l-a distins cu ordine și medalii, cu Premiul de stat și cu titlurile de „maestru emerit al artei, profesor emerit și artist al poporului din Republica Socialistă România".

Astăzi, în epoca de lumină în care trăim, compozitorul dirijorul și profesorul Ioan D. Chirescu își poate privi opera cu un sentiment de firească mîndrie și satisfacție, izvorît din împlinirea cu cinste și abnegație a unei mari și nobile misiuni față de țară și poporul său.

Să-i urăm din inimă: la mulți ani!

„Eteromorfie“ de Ștefan Niculescu

de Luminița Vartolomei

Scrisă în 1967, lucrarea pentru orchestră mare „Eteromorfie“ marchează un moment esențial în evoluția concomitentă a compozitorului și muzicologului Ștefan Niculescu : cristalizarea — pentru prima dată în creația sa — a unei forme adecvate eterofoniei, fenomen sonor deosebit de complex, ce se bucură de o pondere mereu crescîndă în muzica modernă. Pentru acest motiv, considerăm indispensabilă ca premiză a unei analize asupra lucrării Eteromorfie, expunerea succintă a problemelor teoretice ale eterofoniei în concepția compozitorului, așa cum le cunoaștem dintr-o serie de interviuri acordate presei și Radioului, din studiul lui Vasile Herman „Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană“ publicat în „Lucrări de muzicologie“ vol. 4, editat de Conservatorul „Gh. Dima“ din Cluj, precum și dintr-un studiu prezentat recent de către Ștefan Niculescu la Congresul de muzicologie al Festivalului Internațional de muzică nouă „Bienala de la Zagreb“.

Iată, în esență, pilonii pe care este construită teoria lui Ștefan Niculescu asupra eterofoniei.

— Existența în culturile muzicale arhaice, folclorice sau extraeuropene, precum și în muzica nouă, a unui fenomen sonor (eterofonia) ireductibil la cele trei fenomene sonore cunoscute în muzica cultă europeană (monodia, omofonia și polifonia) dovedește că eterofonia nu este un sistem artificial, „descoperit“ de muzica nouă, ci unul evolutiv ; înflorirea pe care o cunoaște în muzica ultimelor decenii se datorează tocmai interesului pe care personalități de prestigiu în creația muzicală a secolului nostru (Bartok, Stravinski, Messiaen, Enescu) l-au manifestat pentru zonele amintite, în care eterofonia este un fenomen sonor primordial.

— Există trei cazuri-limită de percepere a evenimentelor sonore :

1) evenimente sonore rarefiate (distanțate în timp unele de altele în așa fel încît nu se pot încorpora în aceeași cursivitate)

2) evenimente sonore detaliate (sesizabile atît în sine cît și în relația de succesiune)

3) evenimente sonore aglomerate (a căror densitate pe unitatea minimă de timp depășește posibilitatea de percepre analitică)

Eterofonia este în accepțiunea cea mai generală pendularea între starea monovocală și cea plurivocală, deci între două cazuri-limită : detaliu și aglomerare. Prin extensie, detaliu înseamnă unison, acord sau pauză — aglomerare înseamnă o textură (o structură de tip special, în care elementele particulare sînt dizolvate în ansamblul perceput ca bloc sonor)

— Pentru realizarea unei eterofonii, adică a acestei pendulări între unison (acord sau pauză) și textură, pot fi utilizate cele mai variate tehnici de lucru, mergînd de la aleatorism pînă la controlul matematic.

— Recunoscînd eterofoniei calitatea de fenomen sonor independent, îi recunoaștem implicit capacitatea de a genera, asemenea celorlalte trei fenomene sonore existente (monodia, omofonia și polifonia) forme de un tip nou, adecvat specificului său.

Acestei ultime idei îi este consacrată lucrarea Eteromorfie. Descifrînd relațiile între generali-

zarea eterofoniei în muzica ultimilor ani și unele tendințe recente în ceea ce privește creația muzicală sub aspectul formal („forma «deschisă», o logică a discursului muzical care nu mai este o înlănțuire unidirecțională, de la termen la termen, ci multidirecțională" — citat din studiul prezentat de compozitor la Bienala de la Zagreb), Ștefan Niculescu propune ca o virtuală formă eterofonă pe cea a compoziției sale Eteromorfie.

Compozitorul pornește de la relația între perceperea fenomenului eterofon și perceperea formei eterofone în ansamblu. Dacă fenomenul eterofon este perceput nu în detaliu, ci ca bloc cu contururi difuze, pe care conștiința auditivă nu îl poate *fixa*, atunci forma eterofonă trebuie să nu permită nici ea *fixarea* pe o soluție unică de înlănțuire, să facă astfel imposibilă memorarea succesiunii unor momente.

„Trebuie, adică, să contrarieze memoria. Mereu vom avea alte aspecte ale aceluiași fenomen formal. Și aceasta de la o execuție la alta, precum și în cadrul formei unei singure execuții. Forma eterofonă este un joc cu memoria. Ne reamintim de ceva ca de un «tot». Indentitatea este «totul». Multiplicitatea este situația reală, mereu alta. Forma eterofonă este — mutatis mutandis — «devenirea». Dar o devenire în care raportul dintre Unu și Multiplu este mereu prezent : un fel de «devenire în nemișcare»" — spune Ștefan Niculescu.

Vom încerca să descoperim aceste relații în compoziția sa Eteromorfie.

Pe planul macrostructural, lucrarea se compune din 5 secțiuni, notate cu α,β,A,B și C, secțiuni ce pot fi ordonate după 4 scheme :

1 ◪○□□○
2 ○□●□□
3 ○□□○□
4 □□○□○

în care □ poate fi înlocuit cu A, B sau C, iar O cu α sau β.

Fiecare dintre cele patru scheme reprezintă 12 posibilități de ordonare a celor 5 secțiuni, ceea ce înseamnă 48 de posibilități.

(Pentru oricare din cele patru scheme, numărul de variante este egal cu produsul dintre numărul permutărilor celor 3 secțiuni notate cu A, B și C și cel al permutărilor celor 2 secțiuni notate cu α și β.

$$P_3 . P_2 = 3!.2! = 1.2.3.1.2 = 12$$

Numărul de variante este amplificat însă la 384 prin existența a cîte doi formanți (subsecțiuni) în cazul secțiunilor A(A_1 și A_2), B(B_1 și B_2) și C(C_1 și C_2), formanți a căror ordine poate fi directă sau inversă. (A_1 A_2 sau A_2 A_1)

(Deoarece fiecare din cele 48 de scheme admite 8 variante determinate de ordinea formanților în cazul secțiunilor A,B și C, 48 x 8 = 384).

Numărul de variante mai este amplificat încă și de posibilitățile (dificil de controlat numeric prin formule) pe care le oferă existența în formanții C_1 și C_2 a 8 puncte, (5 în C_1 și 3 în C_2), notate în partitură cu semnul $\downarrow\rightarrow$, care permit ca formantul respctiv să fie început din oricare dintre aceste puncte, cu condiția ca, ajungînd la sfîrșitul lui să se continue cu începutul, pînă în punctul de pornire.

La prima vedere, numărul de variante posibile în înlănțuirea secțiunilor lucrării pare foarte mare ; adevărata sa valoare — mai precis, adevărata valoare a restricției impuse de compozitor prin obligativitatea respectării uneia din cele 4 scheme — apare prin comparație cu numărul total de permutări posibile operînd, ca în cazul de față, cu 8 elemente :

$$P_8 = 8! = 1.2.3.4.5.6.7.8 = 40320$$

Este un fapt grăitor pentru modul în care vede compozitorul acea „logică a discursului muzical, care nu mai este o înlănțuire unidirecțională, de la termen la termen, ci multidirecțională". Înlănțuire multidirecțională nu înseamnă în lucrarea sa înlănțuire întîmplătoare : hazardul, îngrădit de compozitor prin restricțiile impuse de cele patru scheme formale, este apoi supus controlului interpretului (dirijorului) care optează pentru una sau alta dintre formulele posibile (cunoscînd, bineînțeles, în prealabil la perfecție materialul muzical pe care îl are de ordonat), în funcție de linia generală pe care consideră că trebuie să o aibă lucrarea.

Interpretul trebuie să aleagă deasemeni între cele două, trei sau patru valori pe care le pot primi unii dintre parametrii sonori — variabili în cazul a șase dintre secțiuni.

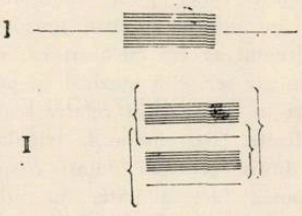
durata în secțiunea α (2 valori)
tempoul în secțiunea β (2 valori)
timbrul în secțiunea B_1 și B_2 (2 valori)
intensitatea în secțiunea C_1 (3 valori)
modul de atac în secțiunea C_2 (4 valori)

Lucrarea Eteromorfie se dovedește a fi deci o clasă, o familie de compoziții. Valabilitatea artistică a oricăruia dintre indivizii acestei clase de compoziții își găsește explicația în modul de construcție a micro și macrostructurilor : luate separat, fiecare dintre acestea reprezintă un tot, un întreg stabil, dar care permite în același timp articularea perfectă cu celelalte. (Am putea spune chiar adeziunea perfectă la celelalte ; compozitorul însuși o sugerează, cerînd execuția fără întrerupere — attacca —, ba mai mult, „suprapunerea instantanee a începutului unei secțiuni cu sfîrșitul celei precedente, acolo unde orchestrația o permite").

Cea care determină aceste virtuți ale micro și macrostructurilor Eteromorfiei este în primul rînd substanța muzicală eterofonă ; permanența unui același fenomen sonor (pendularea între detaliu și aglomerare) este firul care străbate uni-

ficator întreaga partitură, în timp ce personalitatea fiecărei secţiuni (formant, etc., mergînd pînă la microstructuri), este dată de modul diferit de îmbinare, în funcţie de elementul timp, între detaliu şi aglomerare (cele două cazuri-limită cărora li se subsumează infinite gradaţii intermediare), precum şi de modul de construcţie a detaliului şi mai ales a aglomerării (texturii).

Elementul timp permite în ordonarea a două fenomene oarecare numai două situaţii : succesiune şi simultaneitate (o a treia poate rezulta doar din îmbinarea celor două situaţii primare). Deci, eterofonia se poate prezenta numai într-una dintre cele două situaţii, înfăţişate schematic astfel :



sau într-o situaţie rezultată din combinarea celor două.

(„...declanşarea unei asemenea forme sinusoidale are curioase corespondenţe cu vibraţia aerului în tuburi — alternanţe nod-ventru — sau cu vibraţia coardelor, etc., reproducînd deci, pe un cu totul alt plan, un fenomen acustic primordial." — citat din studiul prezentat de Ştefan Niculescu la Congresul de muzicologie al Bienalei de la Za-greb).

În Eteromorfie, situaţia nr. I este cel mai bine ilustrată de secţiunea α.*

După cum se vede, măsurile 7—12 constituie un fel de a doua expunere, pe un plan superior d.p.d.v. al complexităţii, a primelor 6 măsuri.

Momentele de detaliu sînt reprezentate de : (în ordinea gradată dinspre detaliu spre aglomerare)

— pauzele din măs. 6 şi 12
— suflul fără sunet din măs. 2 şi 8
— suflul fără sunet şi atacul (acord complex f. scurt) din măs. 4 şi 10
— acordul ţinut (acord complex lung) din măs. 9
— suflul fără sunet, atacul şi acordul ţinut din măs. 1

Momentele de aglomerare sînt reprezentate de (în aceeaşi ordine) :

— textura creată în măsura 3 prin repetarea rapidă a unor grupuri de sunete, peste care se suprapune vibrato-ul altor grupuri de sunete
— măs. 7, unde complexitatea texturii este sporită faţă de cazul precedent prin suprapunerea suflului fără sunet şi a atacului
— măs. 5 şi 11, unde textura creată prin repetarea rapidă a unor grupuri de sunete este extinsă la toate registrele

Situaţia II apare clar în secţiunile β, B_1 şi B_2 prin suprapunerea texturilor pe o pedală simplă (la Cfg. în β), simplă vibrată (la Fl. sau Tp. în B_2), sau triplă (la Fl. sau Vlc. în B_1)

Combinarea situaţiilor I şi II apare cel mai evident în C_2, unde punctul de orgă (ce poate fi asimilat detaliului) încadrează texturi peste care alămurile suprapun pedale duble sau triple. Schematic, situaţia se poate reprezenta astfel :

Din cele expuse mai sus se poate trage concluzia că în Eteromorfie detaliul este reprezentat prin :

— pauză
— suflu fără sunet
— pedală (simplă, dublă, triplă)
— atac
— acord ţinut

La rîndul său, aglomerarea (textura) este construită prin :

— suprapunerea de linii melodice continue, ale căror trasee diferite se întretaie permanent (cazuri particulare : a) traseul este parcurs în glissando şi b) traseul este parcurs non glissando)
— suprapunerea de linii melodice formate din note foarte scurte (puncte sonore)
— suprapunerea de sunete (acord complex) vibrate pe toată durata
— suprapunerea de trilluri
— suprapunerea de tremollouri
— repetarea rapidă (nemăsurată) a unor grupuri de sunete
— improvizaţia rapidă pe anumite sunete date
—improvizaţia rapidă în glissando, într-o zonă delimitată de anumite sunete date
— improvizaţia rapidă conformă unor curbe grafice

*)

măsura 1	măsura 2	măsura 3	măsura 4	măsura 5	măsura 6	măsura 7	măsura 8	măsura 9	măsura 10	măsura 11	măsura 12
suflu fără sunet atac acord ţinut	suflu fără sunet	vibrato repetarea rapidă a unor grupuri de sunete	suflu fără sunet atac	repetarea rapidă a unor grupuri de sunete	pauză	suflu fără sunet repetarea rapidă a unor grupuri de sunete	suflu fără sunet	acord ţinut	suflu fără sunet atac	repetarea rapidă a unor grupuri de sunete	pauză-atac

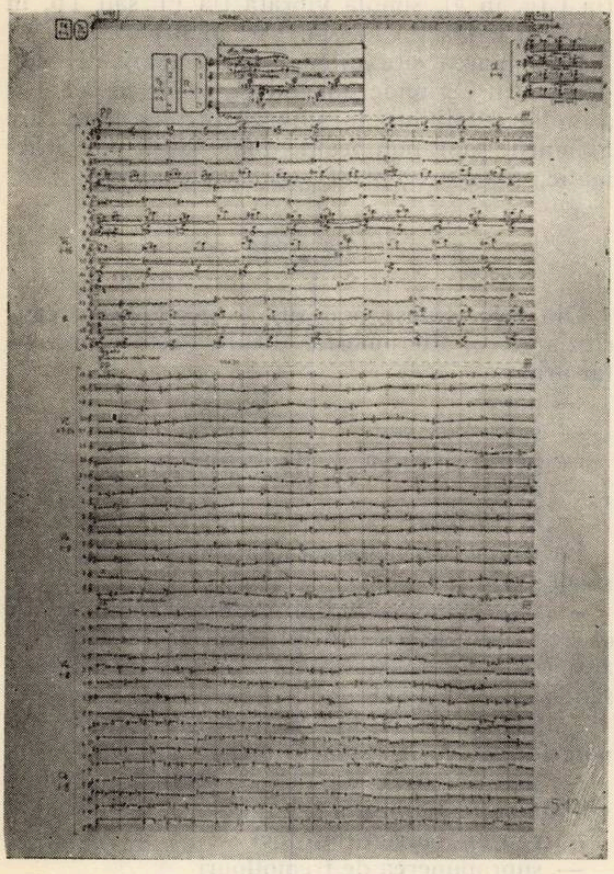
Din punct de vedere ritmic, sînt utilizate două situaţii :

— ritmul precis (momentul de atac al sunetelor coincide cu începutul măsurii)

— ritm difuz (momentul de atac al sunetelor este determinat cu aproximaţie de locul pe care îl ocupă în măsură reprezentarea lor grafică)

(De aici şi renunţarea la notaţia — devenită inutilă — cu valori de note şi pauze)

Aceste moduri de construire a texturii sînt folosite nu numai succesiv, dar şi concomitent. Exemplul de maximă complexitate îl oferă din acest punct de vedere secţiunea B2(b16) unde



textura este constituită prin suprapunerea de linii melodice continue în glissando (Vl. 17—24 şi Vle. 1—8) şi non glissando (Vlc. şi Cb.), suprapunerea de sunete vibrate (Vl. 3, 6, 10, 13), suprapunerea de trilluri (Vl. 1, 8, 11, 16) şi tremollouri (Vl. 4, 7, 9, 14).

Am discutat aici modurile de construire a texturilor numai sub raportul tipurilor de structură utilizate, lăsînd la o parte tehnica realizării multiplelor trasee sonore care compun fiecare bloc (capitol pe care îl vom aborda poate într-un viitor studiu).

Prin cele cîteva date analitice consemnate — date cu totul insuficiente în raport cu complexitatea partiturii — am încercat să demonstrăm valabilitatea Eteromorfiei ca formă eterofonă ; evident, nu ca *singură* formă eterofonă posibilă (după cum nu există o *singură* formă omofonă sau una *singură* polifonă) ci ca una dintre formele pe care evoluţia eterofoniei le va cristaliza.

Retrospectivă

Retrospectiva lunară a vieţii de concert ne obligă, în primul rînd, la constatarea că dirijorii şi formaţiile noastre simfonice — Filarmonica „George Enescu" şi Radioteleviziunea (orchestra simfonică şi cea de studio) — nu numai că nu ocolesc dar se pare chiar că urmăresc cu convingere să prezinte prime audiţii. Nu vom insinua maliţios că o primă audiţie scapă mult mai uşor controlului pe care oricare obişnuit al concertelor îl poate face asupra execuţiei unei piese simfonice răzbătute. Dar chiar dacă am admite această prezumpţie, compozitorii noştri au dreptul să fie bucuroşi că în prezent chiar şi debutanţii în ale scrisului muzical îşi pot auzi, fără efort, unele lucrări la un interval relativ scurt de cînd acestea au fost realizate. (Ne gîndim la tribulaţiile de odinioară ale unora dintre cei mai dotaţi compozitori ai noştri, spre a-şi putea face audiate, în cadrul unui concert, acordat cu parcimonie la sfîrşitul stagiunii, lucrările lor scrise cu competenţă şi dăruire).

Lucrarea care ni s-a impus în această lună prin preciziunea şi talentul compozitorului, prin întinderea şi totodată concentrarea mijloacelor de expresie a fost *Simfonia* de Nicolae Beloiu. Muzician subtil şi de cultură, Nicolae Beloiu are la temelia formaţiei sale spirituale, studii universitare (în speţă matematicile) — ceea ce nu se întîlneşte aşa de des printre compozitorii noştri. De aici o disciplină severă de care se resimte pozitiv lucrarea sa. Principiile care au guvernat creaţia „Simfoniei" constau într-o interdependenţă a dimensiunilor gîndirii muzicale : intervalica, valorile timbrale, verticalismul armonic ce înglobează totalul cromatic, orchestraţia în care tensiunea de ordin dinamic a întregii masse sonore atinge momente, trebuie să arătăm, paroxistice. Există o impetuoasă energie sonoră în desfăşurare (compozitorul o numeşte — ca în cursurile de fizică-matematică — cinetică). Este adevărat. Introducerea ... în materie este un iureş imens, o încleştare aprigă de forţe şi un tumult uriaş (totul foarte organic, foarte organizat, la care participă întreaga orchestră). Aceste forţe la un moment dat se potolesc în favoarea trompetelor, dar pentru scurt timp. Prin marea densitate a sonorităţilor, generate de un aparat orchestral (în care numai pupitrele de percuţie numără 10—12 unităţi) răzbate totuşi un cînt al viorilor cu glissandi de harpă care desvălue o poetică sensibilitate. Atmosfera s-a mai rarefiat şi concert-maestrul are o scurtă intervenţie lirică reluată, susţinută, de unele coarde. Există o formulă sonoră simplă, am zice obsedantă, alcătuită din patru sunete. Am remarcat-o la suflători, am reîntîlnit-o la pian şi pare a avea un caracter leit-motivic. După un crescendo puternic, viguros, de intensă culminaţie sonoră, apare celălalt versant liricomelodic al lucrării, în care orchestraţia devine mult mai rarefiată, mai transparentă. Aici am remarcat admirabile volute melodice la suflători, pînze sonore egale, intervenţii episodice, cu picurări gingaşe la harpe. Desigur nu vom continua prea mult cu însemnările noastre „pe viu". Ceea ce am deslusit însă, dincolo de elementele

declarative ale autorului (ne referim la amintita energie cinetică, în desfășurare) este cealaltă energie, cea potențială, interioară, concentrată și care denotă o anumită forță spirituală, despre care, desigur, compozitorul nu face mențiune. (Nici nu ar fi fost cazul).

Nicolae Beloiu și-a intitulat lucrarea *Simfonie*. Dacă ne obișnuim să renunțăm la canoanele formale clasice, la arhitectura pe care o implică un asemenea termen, atunci totul este în ordine. Lucrarea sa justifică prin marea ei tensiune care desvăluie un complex emoțional puternic. Și dacă ar fi să-i reproșăm ceva compozitorului este faptul că momentele contrastante, de acalmie, atît de necesare într-o construcție sonoră ca și într-o compoziție picturală, s-ar fi dorit mai prezente, vrem să spunem mai frecvente. Pragul excitabilității senzoriale, odată atins, poate chiar depășit, trebuie regenerat tocmai prin reveniri la acalmie, la liniște, chiar la ... pauze. Pauzele sînt și ele elocvente în muzică. Prea mare densitate orchestrală: este obiecția ce ni se ridică în față cînd cercetăm, *a posteriori*, audiția care ne-a lăsat o pozitivă impresie.

Subliniem cu căldură efortul dirijorului Iosif Conta și al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii de a fi asimilat o asemenea lucrare de mare consistență și exigență, pe care a redat-o în bune condiții, fiind de făcut totuși observația că s-a mers în general pe intensități sonore mari — de unde o restrîngere a receptivității noastre la subtilitățile partiturii.

În primă audiție am urmărit la orchestra Radioteleviziunii sub bagheta lui Emanuel Elenescu „Divertisment pentru orchestră de coarde, două trompete și timpani" de Theodor Drăgulescu. Lucrare mai veche a tînărului compozitor (datează din 1952), a fost concepută într-un stil, i-am spune, clasic. Prima parte vie, dinamică, luminoasă, intitulată „muzică festivă" răspunde la forma de sonată. Tema secundă are un caracter de colind. Partea a doua care încheie divertismentul pare, cu deosebire la început, o tînguire, un bocet. Melodia lucrării este de esență românească, armoniile, orchestrația, dovedesc stăpînirea unui meșteșug serios. Deși nu este lipsită de anumite îndrăzneli armonice, și chiar de unele asperități, nimic nu violentează auzul. Este încă o contribuție, relevabilă și, desigur, lăudabilă, a dirijorului Elenescu, la prezentarea muzicii românești.

Cea mai recentă primă audiție de muzică românească ne-a oferit-o dirijorul Mircea Cristescu la Filarmonica „George Enescu": „Passacaglia" pentru orchestră de Irina Odăgescu-Țuțuianu. Preclasică în ceea ce privește forma — o polifonie eșafodată pe o anumită bază tematică ce se repetă — lucrarea este contemporană sub raportul scriiturii muzicale.

Debutul este impetuos, chiar violent. Asociația timpanilor și a flautului piccolo crează un sentiment de forță neliniștită. Aceasta este ca o izbucnire bruscă de energie ce se potolește însă repede, făcînd loc unei atmosfere grave, în care tema propriu zisă este expusă în valori mai mult sau mai puțin largi. Apoi se merge către o culminație sonoră, către un viguros crescendo la care participă mai multe elemente melodice ce țin cortegiu temei principale — de unde impresia unei densități polifonice deosebite. Nu lipsește ca element contrastant, un adagio expresiv, cînd atmosfera se mai rarefiază. Lucrarea denotă potențe remarcabile de creație la tînăra compozitoare. Ceea ce i s-ar putea obiecta este supra-solicitarea orchestrei (și a ascultătorului) atît sub raportul aglomerării cantitative de timbre cît și al intensităților sonore purtate îndeobște la maximum.

Acest concert se cuvine relevat și prin celelalte lucrări aduse în program. Am urmărit o lucrare pe care am dori oricînd să o reascultăm: „Cîntecul pămîntului" de Gustav Mahler constînd, cum se știe, din șase piese simfonice pentru tenor și mezzo-soprană (sau bariton) în care compozitorul filozofează asupra vieții, asupra morții. Muzica, de o captivantă frumusețe, în care întîlnim pe rînd lirism, nostalgie, tragism, exuberanță și chiar grotesc solicită la egal soliștii și orchestra a cărei contribuție este substanțială. Nu e locul de făcut digresiuni fie ele chiar în domeniul muzicii. Totuși orchestrația lui Mahler de o bogăție excepțională nu poate fi trecută cu vederea. Lirismul, de o duioșie, uneori sfîșietoare, ca și momentele de veselie aproape dionisiacă sînt tratate egal de plin, pentru soliști și orchestră, fără să se contrarieze, ci completîndu-se. Este punctul sensibil, intuit de dirijorul Mircea Cristescu care a ținut și în această privință o cumpănă realmente justă a sonorităților. Cu toată vizibila sa simpatie față de strălucita orchestrație mahleriană nu a impietat asupra soliștilor despre care trebuie să afirmăm că s-au aflat pe o adevărată culme a realizărilor lor interpretative. Martha Kessler s-a mișcat într-o zonă în care temperamentul său, poate în alte împrejurări mai reținut, a fost impulsionat de această minunată muzică spre o generoasă afirmare. A cîntat cu mult patetism dezvăluind resurse de sensibilitate pe care i le bănuiam dar care reprezentau totuși latențe, reticențe — explicabile prin modestia care o domină pe interpretă. Să arătăm totodată că dicțiunea sa a fost, poate, mai inteligibilă ca oricînd. Valentin Teodorian, artist sensibil, inteligent și instruit, care cultivă totdeauna muzica de calitate își oferă „serviciile" și pledează toate cauzele, din fericire cîștigătoare. Spunem astfel pentru că numai dragostea sa dezinteresată față de muzica bună îl determină să-și sacrifice timpul, energia și *mai ales vocea*, apărînd și ca solist al Filarmonicii. A cîntat în chip strălucit, fără să precupețească efortul, deseori foarte important, solicitat de partitura mahleriană. Credem totuși că ar fi cazul — deși este atît de tînăr — să reflecteze asupra uzurii ineluctabile pe care o implică o asemenea lăudabilă, desigur, dar permanentă prezență, suplinitor al tuturor colegilor, a celor absenți peste hotare, etc.

În cadrul aceluiași concert ne-am bucurat de prezența în mijlocul nostru a tinerei și înzestratei pianiste franceze Thérèse Dussaut, consacrată nu numai de „Marele Premiu" al Concursului Internațional de pian de la München dar și de criticile elogioase despre concertele pe care le-a susținut la Paris, Bruxelles, Geneva, Stuttgart, Darmstadt etc., etc. Profesoară de pian la Conservatorul din Toulouse, Thérèse Dussaut este departe de a imprima o cută didactică interpretărilor sale. Dimpotrivă. S-a făcut simțită o oarecare libertate în tratarea cantilenelor de pildă, din partea I-a a Concertului pentru pian, No. 5, de Beethoven, pe care, solista le-a investit cu o anumită personalitate, chiar dacă apărea că transcend canoanele clasice ale interpretării și care nu ne-au displăcut. Thérèse Dussaut este o pianistă stăpînă pe o tehnică frumoasă, șlefuită la o bună școală. Ea are un tușeu fin, un perlaj admirabil, un sunet plăcut și diferențiat și la nevoie plin de forță. Am apreciat și supli-

mentul care, așa cum se cădea, a fost din muzica franceză : „Poissons d'or" de Debussy, redat cu o mare claritate, fără ambiguități. Dacă ar fi să-i solicităm *a posteriori*, ceva, aceasta ar fi tocmai o anumită vaporozitate, o anumită iritație sonoră care ar fi rimat și mai bine cu arta marelui impresionist al sunetelor. Pe Thérèse Dussaut o așteptăm oricînd cu plăcere să vină spre a concerta la noi.

Dar să revenim la primele audiții.

Dirijorul Mircea Basarab a avut ambiția de a prezenta la Filarmonica „George Enescu" nu mai puțin de... patru prime audiții de muzică germană contemporană, un întreg concert, organizat cu prilejul Expoziției „Muzica în R.F. a Germaniei". Unii din compozitorii respectivi erau mai puțin cunoscuți ca de pildă Karl Höller și Boris Blacher.

O Fugă pentru orchestră de coarde de Höller a avut, datorită caracterului cromatic al temei precum și a ritmurilor energice, uneori ca de marș, precum și a unor pasaje lirice către final, un caracter mai liber și mai puțin școlăresc.

Din *Muzica concertantă pentru orchestră* a compozitorului Blacher, scrisă în forma unui lied, cu o deosebită diversitate a mișcărilor — moderato, molto allegro, presto etc. — am gustat în special ritmurile, înrudite cu cele dansante ale unor jocuri populare ; este o piesă scrisă mai aproape de sensibilitatea ascultătorilor.

În mișcarea de reînoire muzicală de după război apare de un indiscutabil interes fecundul compozitor german Hans Werner Henze, socotit (ca și Karlheinz Stockhausen) un șef de școală. La început adeptul unui strict serialism, Henze s-a îndepărtat ulterior de constrîngerea aceasta formală, făcînd apel și la un anumit lirism tradițional. Simfonia are un caracter eclectic, compozitorul pendulînd între serialismul webernian și acea respirație melodică mai largă, post romantică. Cu deosebire în Adagio (partea a treia) am aflat o atmosferă de contemplare, meditativă, contrastantă față de mișcarea anterioară (scherzo) dinamică, vie, ca și finalul ce-i urmează.

În sfîrșit, Concertul pentru orgă și orchestră de Paul Hindemith. Este una dintre ultimele lucrări ale compozitorului. Orga va acorda totdeauna — datorită bogăției, a grandoarei sonorităților ei — un coeficient sporit de atracție unei lucrări în care ea intervine. Este și cazul acestui concert, pe care îl face să fie mai acordat cu capacitatea receptivă a celui mai mare număr al ascultătorilor și în care s-a distins prin serioasa-i ținută interpretativă, Helmuth Plattner, artist competent, cu o sensibilitate totdeauna „acoperită", vrem să spunem discretă.

Îi revine dirijorului Basarab meritul de a fi pregătit și prezentat un asemenea program destul de exigent, în condiții satisfăcătoare.

La Opera română am avut ca oaspete pe soprana lirică Evghenia Mirosnicenko (U.R.S.S.), artistă de valoroase însușiri vocale (cînt stilizat, foarte clar și luminos totodată cald) și de nu mai puțin valoroase calități scenice. Ea a vădit în Rigoletto (Gilda) că poate să acopere cu mult succes exigențele unui rol care comportă pretențioase elemente de coloratură după cum în *Lucia* a invederat valențe de prim ordin ale unei artiste înzestrate pentru a susține și roluri cu puternice rezonanțe dramatice. Nu este pentru prima oară (și fără îndoială ultima) că publicul nostru, care i-a făcut o caldă primire, are ocazia să aibă în mijlocul său pe eminenta artistă sovietică.

Teatrul muzical sofiot „Stefan Makedonski" (după numele cunoscutului său animator), a luat ființă cu două decenii în urmă. Este de menționat totuși, că opereta bulgară are o activitate, deși sporadică, de peste o jumătate de veac. Teatrul își propune să promoveze în primul rînd opereta, spectacolul închegat și de amploare ; de asemenea genul cunoscut azi sub numele de *musical*. La noi teatrul „Stefan Makedonski" a prezentat operetele clasice *Liliacul* de Johann Strauss și *Giroflé-Girofla* de Lecocq precum și baletul-comic *Tîrg la Sofia* cu muzica de Jules Levi pe un libret de Bogdan Kovacev.

Primul contact l-am luat cu orchestra, ascultînd în *Liliacul* uvertura, care cuprinde, cum se știe, principalele teme ale operetei. Formație de superioară calificare profesională, orchestra a vădit un acordaj ireproșabil, un cînt bogat nuanțat, îndeobște în piano, o sonoritate de ansamblu omogenă, rotunjită, plăcută.

Spectacolul s-a desfășurat cu vioiciune, momentele de maxim interes artistic fiind evidențiate de regizorul Svetozar Donev cu succes. Am apreciat, între altele, chipul în care a fost realizată, cu gingășie și cu o anumită notă de distincție, cunoscuta scenă din actul II cînd la balul prințului Orlovski cele douăzeci de perechi vesele au reluat în cor aria „Frățior și surioară" (bruderlein und schwesterlein). A fost un prilej de frumoasă afirmare a corului (dirijor Ianka Tundov) : cînt moderat, cizelat cu îngrijire.

Tenorii Minko Bosev (Eisenstein) și Boris Nicev (baritonul), Peter Kaidev (Falke) au cîntat just, cu o frazare clară, cu o juvenilă energie. Jocul lor scenic a fost foarte animat.

În Rosalinda, soprana Liliana Koșlukova, perfect integrată rolului, a dovedit remarcabile însușiri vocale și o școală de calitate. S-a menajat, la început, cu inteligență, lăsîndu-se chiar acoperită de intensitatea vocală a picantei soprane Zorka Dimitrova (Adele) pentru ca, după aceea, să strălucească de-a lungul întregului spectacol. În solo-ul său din actul II, scris în stil de ceardaș, cu ornamentațiile-i tipice și dificilul tril final, Liliana Koșlukova a arătat că stăpînește o excelentă tehnică vocală, pentru a nu mai vorbi de admirabilele sale însușiri scenice.

Scena „veselei pușcării" a fost jucată cu umor (pe alocuri poate puțin mai îngroșat) de Alexander Balabanov (Frosch) care a vorbit deseori românește. De altfel toate dialogurile au fost punctate cu replici spirituale în limba noastră, ceea ce a atras de fiecare dată, cum era natural, din partea spectatorilor, vii aplauze.

Prințul Orlovski — rol de travesti — a fost susținut convenabil, cu dezinvoltură scenică, de mezzo-soprana Petrana Lambrinova iar în avocatul Blind, Vidin Dascalov a adus viață și vervă, simț al comicului. Multiple momente dansante, pe o muzică, uneori mai puțin straussiană (maestrul de balet Bogdan Kovacev) combinate cu anumite accesorii de ordin scenic, au agrementat spectacolul.

Conducerea muzicală a aparținut lui Nedealko Nedealkov. Tînăr șef de orchestră, cunoscînd pe de rost partitura — sarcină ce incumbă desigur oricărui dirijor dornic de a stăpîni cum se cuvine un spectacol — Nedealkov a dat îndrumări foarte exacte, cu o prompti-

tudine desăvîrşită, distribuindu-şi atenţia neşovăielnic, între orchestră şi cîntăreţi, cu o apreciabilă economie a gesturilor. Au fost savuroase ezitările realizate în stilul straussian, am zice vienez, cu deosebire la mişcările dansante în tempo de vals.

Am dori oricînd să-l avem pe dirijorul Nedealkov în mijlocul nostru.

Regia artistică a lui Svetozar Donev a găsit, între altele, o soluţie ingenioasă de majorare a scenei de bal, purtînd-o în înălţime, creînd un fundal etajat, în trepte.

O seară după aceea : baletul comic *Tîrg la Sofia.*

Este un spectacol cu caracter coregrafic în care pantomima se ridică de cele mai multe ori pe primul plan. Acţiunea se petrece la tîrg, la Sofia şi adesea am aflat analogii cu baletul „La piaţă" de Mihail Jora — deşi nu ştim dacă autorul libretului are cunoştinţă de acesta. Acţiunea : peripeţiile unei perechi de îndrăgostiţi, împletite cu scene de stradă, de piaţă etc., care frizează mai mai de regulă grotescul. Multă culoare locală.

Ceea ce interesează în mod deosebit e muzica. Compozitorul Jules Levi a reuşit să creeze o muzică mai mult sau mai puţin „modernă" care, în ciuda sensibilelor influenţe Gershwin, Cole Porter etc., este foarte adecvată baletului : ritmuri dansante şi pasaje de plin lirism, înlănţuite contrastant, orchestrate foarte colorat şi dovedind că autorul (care a şi dirijat, de altfel, spectacolul) este un muzician de talent, stăpîn pe un solid meşteşug. Nu lipsesc şi momentele în care originalele ritmuri impare ale dansurilor bulgăreşti îşi fac loc, deşi acestea ar fi putut, după părerea noastră, să ocupe un loc mult mai important în economia lucrării.

Spectacolul are şi avantajul de a fi foarte scurt.

Să citäm cu acest prilej pe Nikola Ivanov (trompetă) şi Milia Mitev (vioară) care au împlinit cu virtuozitate roluri solistice foarte exigente. Colectivul artistic al Teatrului muzical „Stefan Makedonski" îşi împlineşte cu succes o nobilă misiune, muncind cu mult avînt, cu seriozitate şi dăruire.

Se pare că genul de spectacol oarecum hibrid dar distractiv, cunoscut sub numele de *musical* devine tot mai... la modă. Este cel pe care mizează, în prezent şi conducerea teatrului satiric muzical „Constantin Tănase" şi fapt este că atît „Cafeaua cu lapte de adio" cît şi „Femei, femei, femei" fac săli pline. De ce ? Pentru că sînt spectacole uşoare, cu texte glumeţe, cu o desfăşurare de balet seducătoare şi o muzică antrenantă. În această categorie se situează cu precădere prin calitatea muzicii (V. Veselovski) a textelor (Mihai Maximilian) şi interpreţilor, spectacolul cu caracter revuistic „Femei, femei, femei !" Ne-am... rătăcit într-o seară şi în Calea Victoriei 174, unde are loc această „Revistă non-stop", care se desfăşoară, aşa cum arată şi titulatura, fără întrerupere.

Este de arătat în primul rînd calitatea muzicii, foarte adecvată unui spectacol de acest gen : vie, antrenantă şi totodată cu momente lirice, sentimentale. Ea cuprinde adevărate şlagăre dansante şi melodii cu caracter de romanţă. Credem că le vom mai auzi, fredonate de tineret. Marea calitate a lui Vasile Veselovski este aceea de a fi un melodist foarte talentat şi în acelaşi timp un orchestrator priceput şi de bun gust. Pe linia muzicală se cuvine menţionată interpretarea vocală a lui Jean Păunescu. Acest tînăr cîntăreţ a evoluat în chip deosebit de pozitiv. Dispunînd de un timbru de caldă vibraţie, care este în fond vibraţia lăuntrică a sensibilităţii sale, el îşi pune vocea în serviciul muzicii. Nu am deslușit nici o alunecare către efecte facile — ceea ce ar putea tenta fără îndoială pe ur cîntăreţ dispunînd de o asemenea frumoasă voce. Jean Păunescu s-a păstrat pe planul unor interpretări de fond în care sentimentalismul e de bună calitate şi pe care le-am apreciat. Doina Badea are la rîndu-i micul său „tour de chant" izbutit, deşi trebuie să spunem, că acea şarjare permanentă în dramatic, acel necontenit lamento şi un tragism rareori justificat, nu sînt în avantajul cîntăreţei.

Stela Popescu şi Puiu Călinescu, la care se cuvine să o alăturăm pe Zizi Şerban (cu regretul unei prea scurte prezenţe) ţin, cum se spune, pe umerii lor spectacolul. Sînt artişti talentaţi care cu verva şi umorul lor antrenează publicul. Mihai Maximilian s-a ferit şi a reuşit să evite platitudinile. Este actual în ciuda unor clişee care ţin de poncif şi de „deja spus". Coregrafii Nicolae Sever, Sandu Feyer, Cornel Patrichi dispunînd de un corp de balet în care tinereţea şi frumuseţea plastică primează, au avut succes chiar numai făcînd ca acesta să defileze (ceea ce se întîmplă de altfel deseori).

Conducerea muzicală este pricepută, competentă (Sile Dinicu, Sergiu Malagamba). Dar despre un cînt nuanţat nu poate fi vorba într-un spectacol în care microfonul se ridică ameninţător, la gura tuturor, creînd intensităţi sonore incomensurabile şi nedorite.

Regizorul Biţu Fălticineanu, care realizează unul dintre cele mai bune spectacole ale sale, credem că ar fi cazul să-şi spună cuvîntul şi în această privinţă.

De mai mulţi ani urmărim activitatea desfăşurată de Muzica reprezentativă a Armatei, strădania pentru înglobarea în repertoriul său şi a unor lucrări din domeniul simfonic. Concertul dat în sala Studio a Radioteleviziunii, sub conducerea generalului maior Dumitru Eremia, ne-a prilejuit cunoaşterea unor ultime realizări demne de relevat.

Este de subliniat, dincolo de disciplina exemplară a celor circa o sută de instrumentişti, faptul că s-a ajuns, prin colaborarea cu unii pricepuţi muzicieni, la majorarea posibilităţilor de expresie ale acestei formaţii alcătuită aproape exclusiv din instrumente de suflat. Lucrări româneşti ca Rapsodia a II-a în re major de George Enescu, Simfonietta de Ion Dumitrescu, dansul simfonic „Oltenească" de Paul Constantinescu, au fost aranjate aşa încît să răspundă nu numai strictei scriituri armonice din partiturile respective dar şi unor foarte plăcute efecte de colorit orchestral. Asociaţii timbrale între clarineţi, flaute, oboaie, saxofoane şi fagot, întărite de strălucirea alămurilor, au concurat la obţinerea unor sonorităţi care au suplinit cu succes absenţa instrumentelor de coarde.

Cu deosebire Simfonietta de Ion Dumitrescu, piesă de remarcabilă exigenţă a execuţiei s-a bucurat de o interpretare pe care am apreciat-o la modul pozitiv — lucrarea fiind transpusă pentru fanfară de compozitorul Aurel Popa.

Dar această fanfară de proporţii impunătoare a atacat şi lucrări din marele repertoriu simfonic, de operă şi de orgă. Sînt de citat în acest sens preludiile de Liszt, uvertura la opera Oberon de Weber precum şi Toccata şi Fuga în re minor de Bach-Stokovski. Această ultimă piesă, în aranjamentul lui Savel Horceag, a ridicat, fără îndoială, probleme foarte delicate în ceea ce priveşte intrările succesive ale unor grupuri instrumentale pe care

muzicanții cu o frumoasă pregătire profesională, le-au urmărit stăruitor. Foarte bine a fost servită „Marea poartă a Kievului" de Mussorgski, lucrarea pretîndu-se de minune la o prezentare în intensități grandioase, favorizate de multitudinea alămurilor și îndeosebi a celor opt tube. Nu a lipsit din program nici muzica lui Puccini reprezentată prin aria lui Calaf din opera Turandot. Tenorul Gheorghe Iliescu a susținut cu brio această adevărată piatră de încercare a extensiei vocale și la o intensitate cu atît mai lăudabilă cu cît a avut de contrabalansat o impozantă masă orchestrală.

Ca un omagiu adus lui Berlioz, de la a cărui moarte s-au împlinit o sută de ani : „Simfonia funebră și triumfală" (partea I).

Concertul a mai prilejuit și aprecierea virtuozului solist Florian Pane, de la Filarmonica „George Enescu", în „Concertul pentru trombon" nr. 2 de Vladislav Blajevici, iar, în încheiere, audiția unor selecțiuni din poeme eroice pentru soliști, cor bărbătesc și fanfară simfonică de Dumitru Eremia.

Animator de o tinerească energie, generalul maior Dumitru Eremia a condus acest bogat program cu dăruire și tact, insuflînd entuziasm interpreților, entuziasm care s-a comunicat și sălii de concert.

J.-V. PANDELESCU

Concert omagial

Ioan D. Chirescu a păşit pragul celui de-al noulea deceniu de viaţă.

Prin îndelungata şi multilaterala sa contribuţie ca dirijor de cor, profesor, compozitor, conducător şi neobosit animator al activităţii de creaţie corală şi de masc desfăşurată în Uniunea compozitorilor, ca îndrumător permanent al mişcării artistice de amatori ca şi prin sinceritatea şi modestia ce-l caracterizează în relaţiile cu oamenii, Ioan D. Chirescu este o pildă demnă de urmat.

Creaţia sa este iubită şi cunoscută în rîndurile marelui public românesc.

Muzica sa, totdeauna luminoasă, degajă entuziasm şi dîrzenie, exuberanţă juvenilă şi fermitate bărbătească. Ea exercită o puternică influenţă asupra dezvoltării creaţiei noastre corale, contribuind la educarea milioanelor de iubitori ai artei sunetelor din patria noastră.

Ateneul Român a găzduit o emoţionantă manifestare omagială, organizată de Conservatorul „Ciprian Porumbescu".

Programul prezentat, o adevărată antologie a creaţiei acestuia, precedat de un cald cuvînt introductiv rostit de Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului, a cuprins de la suavele melodii de factură populară „Doruleţul", „Mama", „Cîntecul cucului", „Fata din Carpaţi", pînă la piese destinate celor mici „Dormi copilul mamei drag", „Anotimpurile", încheindu-se cu monumentala lucrare „Dobrogea de aur", lucrare dedicată ţinutului său natal, executată în cadrul acestui concert sub conducerea compozitorului.

Un merit deosebit revine dirijorului formaţiei, Constantin Romaşcanu, care a prezentat un ansamblu omogen, cu voci bine cizelate, o interpretare de calitate, dăruindu-ne clipe de adevărată desfătare artistică ca de pildă în cunoscuta lucrare „Mama", „Rugăciune" pe versuri de M. Eminescu, „Sub gorunul Ţebei", „Răsună codrul" ş.a. Ce altă formaţie, decît aceea reunind glasurile studenţilor claselor de ansamblu coral (anul III şi IV) şi ale corului Studioului Conservatorului bucureştean (pregătite de C. Romaşcanu, Silvia Giban şi Gheorghe Popescu) ar fi putut interpreta mai înaripat, mai tineresc creaţia aceluia care, el însuşi absolvent al acestui lăcaş al muzicii, şi-a dăruit apoi o bună parte a vieţii îndrumînd nenumărate generaţii de muzicieni ?

O preţioasă contribuţie la interpretarea concertului şi-a adus-o, prin glasul său strălucitor şi expresiv soprana Emilia Petrescu. Consemnăm ca meritorie şi promiţătoare evoluţia solistică a studentului Victor Axente (cl. prof. M. Ştirbei). Acompaniamentul pieselor cu pian a fost asigurat de studenta Alice Predescu (anul IV Pedagogie).

Concertul omagial s-a încheiat într-o entuziastă manifestare de simpatie adresată spontan sărbătoritului, artişti şi spectatori interpretînd într-un singur glas cunoscuta sa lucrare „Mulţi ani trăiască", deasupra tuturor distingîndu-se vocile de aur ale foştilor „carmeniști" prezenţi în număr mare la acest jubileu.

Constantin RĂSVAN

Muzica de fanfară în actualitate

Cu puţin timp în urmă Studioul de concerte al Radioteleviziunii a găzduit concertul simfonic al muzicii reprezentative a armatei. Bucurîndu-se şi de aportul soliştilor şi corurilor bărbăteşti ale ansamblurilor Armatei, Ciocîrlia, Perinița, U.G.S.R., precum şi al unor apreciaţi soliști ai filarmonicii de stat „George Enescu" şi ai Operei Române, concertul a atras atenţia asupra unor intenţii de a readuce în atenţia publicului meloman bucureştean genul, pe nedrept „uitat", al muzicii de fanfară.

Orientată interesant sub aspectul repertoriului şi realizată la un frumos nivel interpretativ, manifestarea s-a bucurat de un viu succes constituind un argument împotriva ideii de „perimare" şi „inutilitate" a genului de fanfară în condiţiile muzicii contemporane.

Bine echilibrată fonic, formaţia prezentă pe podiumul radioteleviziunii s-a prezentat alcătuită ca o mare orchestră de suflători în care grupul coardelor din or-

chestră a fost înlocuit cu aproape întreaga familie a clarinetelor (de la sopran la bas). Pentru anumite efecte speciale, alte instrumente ca harpa, glockenspielul, xilofonul, saxofonii, contrafagotul, cornul englez, au îmbogăţit aparatul orchestral. Realizarea unui asemenea organ sonor, bogat în resurse timbrale, dobîndirea unui nivel tehnic ridicat al instrumentiştilor omogenizaţi cu ştiinţă şi susţinută activitate profesională desfăşurată de către dirijorul Dumitru Eremia, au permis abordarea unui program prin excelenţă simfonic.

Renunţînd la piesele de divertisment, specifice formaţiilor obişnuite de fanfară, programul a cuprins lucrări pretenţioase sub raport interpretativ, datorită mai cu seamă varietăţii de stiluri şi dificultăţilor ridicate de executarea lor exclusivă de către suflători. Ceea ce a reţinut cel mai mult atenţia este modul de adaptare a unor lucrări clasice (universale şi româneşti), de mare popularitate, la posibilităţile tehnice — interpretative ale fanfarei. Pe această linie remarcăm mai întîi calitatea creatoare a unor transcripţii în care se vădeşte o înaltă măiestrie profesională, preocuparea pentru păstrarea nealterată a expresivităţii iniţiale, precum şi străduinţa de a dezvălui noi faţete ale lucrărilor. Sub acest aspect relevăm inspirata transcripţie a „Toccatei şi Fugii în re minor" de Bach-Stokowski, de către compozitorul Savel Horceag, lucrare în care formaţia a realizat sonorităţi specifice de orgă. Îmbrăcate în haina sonoră originală a fanfarei, alte lucrări orchestrale ca poemul simfonic „Preludiile" de Fr. Liszt, „Marea poartă a Kievului" din suita „Tablouri dintr-o expoziţie" de Mussorgski-Ravel, uvertura la opera „Oberon" de Weber, „Rapsodia română" nr. 2 de George Enescu, „Simfonietta" de Ion Dumitrescu ş.a., prezentate în concert, pe lîngă faptul că şi-au păstrat expresivitatea şi bogăţia armonico-polifonică, au căpătat pe alocuri un plus de culoare şi de strălucire. Plinătatea forţei şi posibilităţilor de expresie ale fanfarei a fost atinsă însă, fără îndoială, în singura piesă scrisă iniţial pentru un asemenea aparat sonor: „Simfonia funebră şi triumfală" (partea I) de Hector Berlioz.

O atenţie deosebită a vădit dirijorul pentru dozarea cantităţii sonore, care în cazul unui asemenea ansamblu sonor putea duce la exagerări sau la platitudine. Această formaţie a expus cu acest prilej multe din posibilităţile nenumărate de expresie ale instrumentelor de suflat, îmbinînd în mod fericit sonoritatea caldă a instrumentelor de suflat din lemn cu amploarea şi strălucirea wagneriană a alămurilor, realizînd nuanţe şi impresionante creşteri de intensitate.

Valenţe noi a dovedit formaţia şi în acompanierea unor lucrări concertante („Concertul nr. 2 pentru trombon" de Vladislav Blajevici — solist Florian Pane, de la Filarmonica „George Enescu") ca şi a unei arii din opera „Turandot", de Puccini (solist Gheorghe Iliescu, de la Opera Română).

Prezentat în finalul concertului, poemul eroic „Evocare" aparţinînd dirijorului Dumitru Eremia, — lucrare apoteotică închinată eroismului luptei pentru libertate a poporului nostru — a reunit într-o masă impresionantă fanfara, corul bărbătesc şi soliştii. Cu acest prilej s-au confirmat pe deplin rîndurile semnate în programul de sală de compozitorul Ion Dumitrescu: „In împărăţia sonoră a tuburilor acustice de lemn şi metal există o bogăţie amplă de posibilităţi expresive muzicale şi de combinaţii timbrale încă nevalorificate...".

Ne exprimăm dorinţa, împărtăşită de mulţi melomani prezenţi la acest concert, de a reîntîlni în peisajul muzical bucureştean viitor asemenea manifestări muzicale.

ION PELEARCĂ

Tribuna tinerilor compozitori

În activitatea oricărui compozitor, executarea lucrărilor sale este de fapt încununarea eforturilor unei munci solitare, destinate însă colectivității. Prin actul interpretării, această muncă își găsește rostul social și totodată confirmarea artistică, într-un cuvînt, finalitatea. Dar mai ales pentru creatorii aflați la începutul carierei lor, concertul are un rol determinant. Existența „Tribunei tinerilor compozitori" constituie în acest sens una dintre cele mai importante posibilități de afirmare, în condiții artistice maxime, în cadrul vieții noastre muzicale. Ca în fiecare an, Radioteleviziunea română a organizat un asemenea concert, în care alături de nume încă puțin — sau de loc — cunoscute, unii tineri apăreau din nou în fața publicului cu creațiile pe care ei le consideră reprezentative.

Lucian Metianu, care a figurat și în concertul de anul trecut, a prezentat de această dată piesa pentru orchestră *Ergodica*. Pornind de la anumite raționamente de ordin matematic, el construiește un discurs cu evidente virtuți poematice. Jocul permanent al unor intervale de ambitus restrîns traversează întreaga piesă, dîndu-i o unitate în care combinația timbral-ritmică asigura „acțiunea" sonoră în desfășurare. Din întîlnirea celor două direcții, rezultă o depănare tensionată, din care însă nu lipsește și factorul emoției. Atmosfera este cu totul alta în lucrarea lui Corneliu Dan Georgescu, *Alb și negru*, unde preferința pentru efectul de culoare sonoră pare mai puțin tributară sentimentului. Obiectivismul liniilor, argumentația de ordin proporțional, își găsesc reflexul în forma densă a discursului, demonstrînd o solidă stăpînire a mijloacelor. Față de o lucrare anterioară, *Motive maramureșene*, credem însă că Corneliu Dan Georgescu s-a lăsat mai mult dominat de elemente ale tehnicii limbajului contemporan, fără ca participarea sa să fie pe de-a-ntregul originală. Mai de grabă, *Alb și negru* ar putea fi considerată ca un studiu, în care compozitorul își propune să abordeze o problematică de tehnică, a cărei rezolvare să devină apoi o treaptă de pe care experiența să-i îngăduie alte zboruri, mai inspirate.

Aflat la debut bucureștean, compozitorul Dieter Acker din Cluj a cucerit acum cîțiva ani o frumoasă confirmare prin premiul primit pentru *Cvartetul de coarde. Muzica concertantă nr. 3*, pentru pian, suflători, harpă, contrabas și percuție, — avîndu-l ca protagonist pe pianistul Harald Evghiurliu — ni-l arată în ipostaza de creator al unor forme care astăzi trec printr-o aparentă criză. Pianul, instrument preferat al muzicii ultimelor două secole, și-a epuizat valențele concertistice consacrate. Într-un context care tinde spre o nouă orientare a scriiturii, majoritatea soluțiilor adoptate de compozitor aparține de domeniul rememorărilor. Solistul se izolează astfel de restul ansamblului, care are o factură camerală cu intervenții personalizate, pentru fiecare instrument în parte. De fapt, în aceste intervenții, ce se organizează într-o continuă întrepătrundere, există poate idei care se apropie de o exprimare conformă cu personalitatea compozitorului.

Încheierea programului „Tribunei" cu *Simfonia* lui Sorin Vulcu, ne-a prilejuit tot un prim contact componistic. Terminată cu cîțiva ani în urmă, *Simfonia* este lucrarea sa de absolvență la cursul de compoziție. O mărturisește de altfel însăși profilul lucrării, în care alături de contribuții personale, se fac simțite și suficient de multe influențe, inerente perioadei de definire artistică. Cele trei părți păstrează cadrul obișnuit, cu o arhitectonică de mari dimensiuni, în care ideile tematice sînt tratate conform canoanelor tradiționale. Sesizăm însă un autentic suflu în alegerea unor teme, în prelucrarea lor. De asemenea, nu este de trecut sub tăcere efortul spargerii cadrului tematic, prin „discutarea" fiecărui motiv, epuizarea forței celulelor melodice și ritmice. Bine conduse, creșterile desvoltătoare manifestă o clară cunoaștere a resurselor orchestrei simfonice mari, chiar dacă uneori abundența culorilor se poate asemăna cu jocul unui „ucenic vrăjitor". În special în ultima parte, coeziunea discursului ni s-a părut cel mai firesc în concordanță cu conținutul ideilor, conducînd armonios spre o finalitate. Concluzia *Simfoniei* nu aduce însă nimic nou, insistența pe un motiv principal, simbolic pentru întreaga lucrare, depărtîndu-se de substratul ideii. Desigur, de la această partitură, care este un stadiu, nu o definire, pînă la creații mai recente există, credem, suficiente clarificări, pe care audiții viitoare le vor demonstra.

Dacă meritul organizării „Tribunei tinerilor compozitori" aparține conducerii Radioteleviziunii, în colaborare cu Uniunea compozitorilor, reușita acestui concert calitatea interpretării se datorează dirijorului Iosif Conta, un muzician pentru care asemenea programe reprezintă evenimente de semnificativ interes artistic.

Gr. C.

DIN ȚARĂ

IAȘI

opere de Theodor Bratu și Doru Popovici în premieră

Audiția de concert, prezentarea fragmentelor unor opere, au un important rol în cunoașterea unor noi creații, în verificarea valențelor expresive, conforme sau nu cu intențiile compozitorului. Dar asemenea modalități de prezentare sînt totuși limitate la o impresie de principiu asupra muzicii, fără complexitatea pe care o presupune viziunea de spectacol, pentru care a fost gîndită lucrarea respectivă. Iată de ce recenta premieră a Operei din Iași, cuprinzînd două creații lirice originale, depășește semnificația unei oarecari realizări, devenind unul dintre evenimentele de seamă ale actualei stagiuni. Numai în contactul nemijlocit cu publicul, în vibrația pe care o capătă interpretarea actoricească și muzicală se pot împlini la o justă scară a valorilor gîndurile celui care a conceput opera. Putem fără teama vreunei exagerări

să afirmăm că prin această premieră opera românească a cîştigat o nouă şi semnificativă victorie. Dipticul era conceput ca un spectacol în care diversitatea aspectelor de stil şi concepţie se bazează pe unitatea mesajului, al orientării ideilor de bază. *Stejarul din Borzeşti* de Teodor Bratu, ca şi *Mariana Pineda* de Doru Popovici, au o orientare asemănătoare, exprimînd lupta dintotdeauna a oamenilor, pentru dreptate şi libertate, pentru noblețea sentimentelor umane.

Subintitulată „Legendă dramatică muzicală", opera lui Teodor Bratu evocă una dintre cele mai îndrăgite figuri ale eroilor istoriei noastre — Ştefan cel Mare. Nu este prima lucrare muzicală care îşi alege ca personaj principal această maiestoasă personalitate. Totuşi, prin ampioarea simbolului, există suficiente elemente care să o diferenţieze de alte creaţii, înlăturînd eventualitatea epigonismului. Compozitorul alege una dintre multele întîmplări din viaţa Domnitorului moldovean, care de-a lungul secolelor a fost investită cu nimbul legendei. Stejarul din Borzeşti, unde Ştefan copil a jurat să răzbune moartea tragică a celui mai bun tovarăş de jocuri vitejeşti, simbolizează parcă trunchiul milenar al istoriei românilor. Încrustate cu fapte de neasemuită bărbăţie, evenimentele au, mai tîrziu, însemnătatea multor alte lupte. Ajuns la apogeu, Domnitorul este pus în imprejurarea de a judeca pe cei care în trecut i-au ucis prietenul. Dar dreapta sa hotărîre ţine seama de înţelepciunea poporului, de la care învaţă că fapta se pedepseşte cu chibzuială, pentru a sluji pildă urmaşilor, nu prin foc şi sabie, ci prin aspră dojană. Un asemenea subiect, a cărui generozitate răzbate din fiecare scenă, îi îngăduie compozitorului să îmbine cantata eroică cu opera de acţiune, încadrînd evenimentele povestirii cu apoteoza glorificării unui ideal. Muzica urmează îndeaproape înţelesul textului, tălmăcind cu sensibilitate şi patriotism fiecare situaţie. Pe de o parte avem scene de festivă laudă adusă lui Ştefan, în care rezonanţele cîntecelor vechi ostăşeşti domină. În economia operei, acestea constituie cadrul, tablourile mijlocii fiind destinate evenimentelor propriuzise. Aici caracterul este de alternare a momentelor mai dramatice cu cele lirice, asemănătoare cu o amplificare a genului de baladă. Diverse, imaginile îşi găsesc traducerea muzicală în ecouri ale cîntecelor de copii, ale cîntecelor de jale, sau ale unor melodii orientale (în aria Kneazului). Ceea ce pledează pentru eficienţa dramatică a operei, este echilibrul general al lucrării, evitarea acelor lungimi ce ar putea scădea interesul. Solicitarea masivă a corului şi orchestrei, varietatea timbrală a vocilor, întregesc armonios acţiunea, dînd impresia unei fresce de o reală culoare a epocii. La acest aspect esenţial pentru viziunea de spectacol contribue şi regia — George Zaharescu — dar mai ales scenografia de un mare efect, a Hristofeniei Cazacu. Am sublinia ca deosebită, reuşita plastică a tabloului final, în care tradiţia frescei medievale apare recompusă cu multă imaginaţie. Colectivul solistic destul de numeros — amintim aici doar pe cei doi interpreţi ai lui Ştefan, baritorul Ion Humiţă, mezzosoprana Camelia Şotrin, şi pe mama lui Gheorghieş, mezzosoprana Ileana Cojocaru — demonstrează o calitate de ansamblu remarcabilă, vizibilă de altfel şi în partida corală. Prin creaţia sa, Teodor Bratu arată cu prisosinţă că genul operei istorice, departe de a-şi fi epuizat resursele, poate să se situeze cu maxime rezultate în centrul atenţiei

Moment din opera „Stejarul din Borzeşti"

compozitorilor contemporani, ca o verigă de legătură, de mare soliditate şi importanţă, între muzician şi marele public.

Cea de a doua lucrare care era înscrisă în spectacolul ieşean, *Mariana Pineda* de Doru Popovici, a fost pe larg analizată în paginile revistei noastre, după prima ei audiţie în concertul Orchestrei Radioteleviziunii. Acum, montarea implica însă alte dimensiuni, o materializare posibilă în funcţie de viaţa scenică pe care o sugera. Desigur, profilul de oratoriu dramatic s-a păstrat, dar spre surpriza noastră, el nu afectează dinamica, tensiunea acţiunii, ci dimpotrivă o amplifică. Contribuţia regizorului este aici esenţială, pentru găsirea acelor soluţii care fără să trădeze conţinutul, să deschidă totuşi calea unei libere exprimări actoriceşti, a unei reliefări a conflictului. Este de fapt principala reuşită a lucrării care poate în asemenea condiţii să se încadreze cerinţelor genului. Deşi uneori staticul domină, o lentă acţiune a grupului coral, îmbinată cu cea a eroilor şi chiar cu cea a unor elemente de decor — aparţinînd lui George Doroşenco — nu lasă impresia de cadru fix, ci lărgeşte semnificaţia simbolică. Să amintim şi evoluţia halucinantă a dansului, care este plasată în centrul desfăşurării dramatice, ca un ax de echilibru. Opera lui Doru Popovici se inspiră dintr-una din marile tragedii ale literaturii contemporane. Dar arta lui Garcia Lorca nu este decît un punct de plecare al ideilor, perfect valabile într-un context de maximă generalizare. Unitatea concepţiei muzicale, reflectată şi de libretul semnat de compozitor, este fidel transpusă regizoral de George Zaharescu, într-un limbaj în care inovaţii de plastică şi mişcare nu distonează. Ea se remarcă şi în jocul actoricesc, componentă firească şi atent dozată a spectacolului. Svetlana Ionescu, interpreta Marianei, avea din punct de vedere vocal de susţinut comparaţia cu excelenta realizare a Marinei Krîlovici în concertul Radioteleviziunii. Este meritul ei de a fi putut convinge atît prin cînt cît şi prin tensiunea trăirii, impunînd o figură clar conturată, ce slujeşte satisfăcător personajul. Episodice, celelalte apariţii sînt de asemenea de reţinut — Ileana Cojocaru în Carmen, George Ionescu în Pedrosa şi Nicolae Sasu în Alegrito. O notă aparte pentru acurateţea intonaţiei şi ţinuta sobră, expresivă,

a grupului coral, creînd un erou colectiv convingător. Apreciem deosebita calitate a acestei premiere, care îi recomandă pe artiștii Operei din Iași ca interpreți de nivel, conștienți de importanța rolului lor în promovarea valorilor creației românești. Nimic de complezență, de obligație formală, în atitudinea lor, ci o fervență dăruire, iată ce pledează pentru ca asemenea realizări să aibă condițiile unei cît de largi difuzări. Nu putem încheia aceste note de spectator fără a arăta toată prețuirea pentru înaltul profesionalism manifestat de dirijorul Ion Baciu, interpret remarcabil și, într-un fel, coautor al succesului ieșean pe care l-am consemnat cu reală satisfacție.

GRIGORE CONSTANTINESCU

CLUJ

oaspeți iugoslavi

Turneul Teatrului Popular Macedonean din Skoplje (R.F.S. Jugoslavia) la Cluj, prilejuit de schimbul cultural cu Opera Maghiară de Stat din localitate, ne-a făcut cunoscut pe lîngă un ansamblu de operă cu forțe artistice de nivel și cîteva din cele mai reprezentative lucrări muzical-dramatice din această țară. Poemul coregrafic în două acte „Cîntarea cîntărilor", opera „Păienjenișul", ambele de compozitorul Toma Prosev, și opera istorică în trei acte „Țarul Samuil" de Kiril Makedonski sînt lucrări de un nivel muzical demne de relevat.

Libretul baletului scris de compozitor în colaborare cu coregraful și regizorul Frango Horvat este inspirat din poezia populară ebraică veche și din Biblie.

Umanismul temei traduce într-un limbaj muzical coregrafic modern, ideea iubirii adevărate. Subiectul operei Păienjenișul, plasat în actualitatea americană, realizează în planul muzicii o interesantă combinație între recitativul dramatic construit pe o intervalică melodică cu puternice rezonanțe din curentele muzicale contemporane, și elementele de jazz, fapt care dă lucrării o sensibilă accesibilitate pentru marele public.

★

Kiril Makedonski, autor și al primei opere macedonene (Goce), relevă în Țarul Samuil o frescă muzicală a stilului național bazat pe caracterele melosului macedonean. Elementele modale specifice sînt viu organizate în limbajul muzicii cu cele politonale sau chiar atonale dînd astfel întregului opus un nuanțat iz modern.

Repertoriul de turneu al artiștilor macedoneni care a mai cuprins pe lîngă lucrările sus-menționate „Medium" de Gian Carlo Menotti, și opera Norma de Bellini a fost în măsură să demonstreze orientarea artistică atît sub raportul conținutului cît și sub aspectul modului de realizare a spectacolelor. Teatrul Macedonean din Skoplje are, incontestabil, voci de calitate. Desigur că realizările lui Ana Lipsa-Tuzovic din spectacolele Medium sau Norma sînt în măsură să o înscrie printre cele mai bune soliste de ansamblu. Atît vocal cît și dramatic, Ana Lipsa-Tuzovic s-a impus ca o forță artistică cu totul deosebită. În aceeași ordine de idei menționez realizările tenorului Stoian Gancev în rolurile Vasile al II-lea din opera Țarul Samuil (Jimmy din Păienjenișul sau Pollione din Norma). Anastasija Bozikova în Norma a evidențiat acuratețe stilistică pe care solista a exploatat-o cu un deosebit succes. Dintre soliștii macedoneni am mai putea cita pe Georgi Bozikov în Țarul Samuil, Marija Skalovska din același spectacol, pe soliștii Salerini Lile Anceva, Alexandar Stojanovic și Marin Crevenov și mulți alții.

Dintre compartimentele de ansamblu ale operei din Skoplje, orchestra ni s-a părut a fi cel mai bine înzestrată. Frazările, cantilenele, cît și crescendo-urile dramatice au fost realizate cu o deosebită logică și muzicalitate. Corul, nu suficient de curat în intonație (mai ales în „Țarul Samuil") a avut un plăcut timbru, mai ales în nuanțele de piano.

Desigur că nivelul interpretativ ridicat al ansamblului se datorește în mare parte și creatorilor spectacolelor Toma Prosev, Fimco Muratovski, Aleksandar Lekoviski — dirijori, Vasil Cortosev și Danco Mitrovski, regizori.

★

Unge Akademikeres Kor

(Danemarca)

Concertul Corului tinerilor Universitari din Copenhaga, prezentat la Cluj, ca răspuns la turneul în Danemarca al Corului de cameră al conservatorului „George Dima", a fost una din cele mai semnificative manifestări recente în viața muzicală a Clujului. Deși ansamblul universitarilor din Copenhaga este format din amatori studenți și tineri licențiați — formația își sărbătorește anul acesta 25 ani de existență —, nivelul interpretativ al oaspeților a lăsat o bună impresie.

Succesele obținute cu ocazia turneelor întreprinse în Norvegia, Scoția, Irlanda, Anglia, Olanda, Franța, Elveția, Ungaria și Polonia au impus formația făcînd-o bine cunoscută. Repertoriul de concert a cuprins: Madrigale din epoca Renașterii, coruri romantice, secvențe corale daneze contemporane, și balade populare în aranjamentele corale ale unor compozitori din Danemarca.

Audierea unor lucrări de Knud Jeppesen („Fjorden er hivid", „Blaes, blaes, din vintervind), Svend S. Schultz („Udsyn mod aften" April") și Vagn Holmboe („Intet ár förgäves", „Ven är du") ne-a relevat muzica corală daneză. Caracterizată prin sinceritate în expresie și un anumit suflu romantic, creația corală a compozitorilor danezi aduce trăsături specifice etosului nordic.

Personalitate marcantă în viața muzicală daneză, dirijorul corului Niels Moller a imprimat formației o interesantă și originală interpretare.

Dorim să menționăm în special interpretarea pieselor „Rosmarin" și „Waldesnacht" de Brahms, April de Svend S. Schultz și desigur interesantele aranjamente corale ale baladelor populare de compozitori ca Hugo Alfven, Jorgen Jersild și Oluf Ring.

La Conservatorul „George Dima"

Camera experimentală
„Gong 49"

Prezent în viața muzicală a Clujului prin numeroase manifestări de diferite genuri, Conservatorul „George Dima" a inițiat un experiment cu o deosebită reușită. Studenții cursului de „Arta actorului" sub îndrumarea regizorului Ilie Balea au pus în scenă piesa „Proteu" de Paul Claudel. Creatorii acestui interesant spectacol modern (Ilie Balea — regizor, Dan Voiculescu — ilustrația muzicală, Gheorghe Codrea — pictor scenograf) au montat acest op. pe o scenă de proporții reduse, sala avînd nu mai mult de 49 de locuri.

Scopul acestui spectacol, după cum anunță din „precauțiune" programul de sală a fost de a „cînta și exersa meșteșugul actoricesc ce trebuie să dubleze arta cîntărețului modern de operă". „Proteu" spectacol-școală s-a ridicat însă la nivelul unei reprezentații pline de semnificații artistice. Pe lîngă realizările frumoase ale studenților actori Mariana Niculescu în Nimfa Fir de Trestie (un real talent vocal și actoricesc) și N. Simulescu în Menelau cît și ale celorlalți interpreți V. Dihel (Proteu), Cl. Clopot (Elena), M. Totoescu (satirul Majordon) etc., ilustrația muzicală a lui Dan Voiculescu (o șarjă muzicală cu pian preparat, muzică concretă, electronică, mixaje etc.) a fost în măsură să ilustreze humorul lui Paul Claudel.

„Gong 49" poate deveni un adevărat laborator pentru „prepararea" mijloacelor moderne de expresie necesare tinerilor interpreți.

Emil DRAGEA

TIMIȘOARA

E îmbucurător faptul că Filarmonica de Stat „Banatul" dă prilej de debușeu și tinerelor talente, alături de marile personalități artistice ce ne vizitează țara.

Concertul dirijat de eminentul șef de orchestră iugoslav IVAN STAJCER, și-a înscris în program Uvertura „LEONORA III", CONCERTUL nr 3 de BEETHOVEN, cu tînăra pianistă Ilinca Dumitrescu și SIMFONIA IV-a de CEAIKOVSKI — unul dintre cei puțini continuatori ai ideii simfonice beethoveniene.

Această simfonie în fa minor, — e un fantastic tablou înrămat în alămurile ce se aud în Andantele și în partea finală a simfoniei, cu tot ce e sublim în opera acestui mare compozitor rus, — ce amintește admirația autorului pentru SCHUMANN și BERLIOZ, — și acel superb Scherzo-Allegro, — ce pare că reprezintă o petrecere populară, în care pizzicatourile coardelor parcă ne reamintesc de sunetele balalaicii de pe stepele Rusiei.

Eminentul dirijor IVAN STAJCER a știut să dea acestor pagini pline de o melancolică imitație a luminii, — multă căldură și înțelegere, cît și dramatismul cuvenit.

Tot așa și interpretarea Uverturii „LEONORA", vădește o pătrundere intelectuală a textului muzical, unită cu o mare claritate și precizie a execuției. Seriozitatea cu care dirijorul a pregătit concertul, a înrîurit fructuos efortul instrumentiștilor care s-a reflectat din plin în realizările muzicale.

„CONCERTUL PENTRU PIAN" în do minor de BEETHOVEN, a fost interpretat la un înalt nivel artistic de tînăra pianistă ILINCA DUMITRESCU, elevă la Liceul de muzică din București. Deși n-a împlinit nici 17 ani, Ilinca Dumitrescu este stăpînă de pe acum pe o bună tehnică, tușeu frumos și frazare expresivă. Am admirat cantabilitatea plină de prospețime, siguranța jocului, strălucirea gamelor și a arpegiilor care țîșnesc cîte o dată — asemenea unor rachete luminoase —, și maturitatea muzicală a pianistei.

Orchestra a secondat efectele de detaliu atît de abundente ale solistei, cu promptitudine, dîndu-i relieful cu discreție și corect.

Seriozitatea și muzicalitatea tinerei pianiste, cît și talentul de a releva ascultătorilor atît de sugestiv conținutul emoțional al lucrărilor interpretate, o situiază de pe acum, printre cele mai valoroase elemente ale generației tinere.

Ilinca Dumitrescu este un talent pianistic cu mari perspective și trebuie felicitată profesoara care a descoperit acest talent și l-a îndrumat pînă acum în dificila artă a pianului. (Prof. Maria Șova și eminenta Cella Delavrancea). Evoluția acestei tinere, atît de dotată, se cuvine să fie călăuzită mai departe cu aceeași dragoste, căldură și exigență, pentru ca să se realizeze deplin în viitor.

Aplauzele furtunoase ale unui public entuziasmat, au silit-o pe tînăra pianistă să acorde încă două suplimente din MAZURCILE lui CHOPIN, interpretate cu un tușeu colorat și expresiv, muzicalitate multă și poezie, ba chiar și cu o interesantă notă personală, care vădesc marele talent pianistic al tinerei Ilinca Dumitrescu.

Alma Cornea IONESCU

Impresii muzicale din America

de Ana Frost

Oricît de ciudat ar părea, am luat contact cu viaţa muzicală din Statele Unite... printr-o prezenţă românească ; chiar în seara sosirii mele, am remarcat în programul emisiunilor de televiziune — pe canalul 13 — anunţarea unui recital de pian susţinut de pianistul român Radu Lupu. Era primul recital dintr-un ciclu de popularizare a cîştigătorilor celui de al doilea concurs internaţional „Van Cliburn" la care tînărul nostru pianist a obţinut, după cum se ştie, premiul I şi medalia de aur.

E interesant de reţinut că dintre cele 13 canale ale televiziunii americane, numai ultimul este folosit exclusiv pentru scopuri educative (şi subvenţionat de altfel de către stat). Aceasta înseamnă pe de o parte, că este scutit de numeroasele reclame care întrerup programele — celorlalte 12 canale — nu rareori chiar în momentele cele mai palpitante ale unui film de „suspense" sau în mijlocul unei interesante conferinţe — şi pe de alta, că emite un repertoriu de valoare (alcătuit din concerte simfonice şi prezentări explicative, piese de teatru, prelegeri artistice sau ştiinţifice, filme de antologie ş.a.) care se adresează unui auditoriu cu anumite pretenţii şi, în mare parte, tineretului.

Într-un program de o jumătate de oră (filmat şi imprimat în zilele concursului „Van Cliburn"), Radu Lupu interpreta piese de Scarlattti, Schubert şi Chopin, într-o manieră care îi demonstra deopotrivă măiestria tehnică cît şi puternica sa sensibilitate artistică. O amplă şi documentată prezentare ce însoţea programul artistului nostru, amintea o serie de date biografice şi — fapt cu totul remarcabil — făcea o apreciere a virtuţilor şcolii pianistice româneşti, care l-a format.

Dorind să ştiu mai multe despre această emisiune, m-am adresat printr-o scrisoare Universităţii din Michigan, care a realizat-o, cerîndu-i un material suplimentar.

În numai trei zile am primit un răspuns foarte semnificativ. În primul rînd, o listă cu cele peste 20 de programări ale acestui recital la posturile de televiziune ale multor oraşe din Statele Unite, începute încă din septembrie 1967 şi planificate pînă la sfîrşitul anului 1968.

Spicuiesc din lista integrală doar Dallas (Texas), Memphis (Tenesee), Chicago (Illinois), Washington, Los Angeles (California), Detroit (Michgan) şi New York, uneori chiar în emisiuni repetate, oferite la cerere.

Celelalte două programe ale ciclului (susţinute de Barry Snyder şi Rudolf Buchbinder, respectiv al doilea şi al cincilea premiu al competiţiei Cliburn) erau de asemenea opera staţiei de televiziune a Universităţii din Michgan, realizatorii ei fiind Tom Turk şi Don Pash.

Îmi stăruia încă în memorie ecoul acestei întîlniri cu arta românească, la mii de kilometri distanţă de patrie cînd, numai două săptămîni mai tîrziu, Elena Cernei îmi prilejuia o nouă bucurie. Pentru a cincea oară oaspetele operei Metropolitan, mezzosoprana noastră debuta în Adriana Lecouvreur de Francesco Cilèa, spectacol pregătit special pentru deschiderea stagiunii.

Într-o distribuţie de înaltă ţinută care reunea, sub bagheta lui Fausto Cleva, pe Renata Tebaldi (în rolul titular) — tulburătoare prin graţia şi delicateţea jocului scenic, dublat de frumuseţea şi supleţea glasului — Anselmo Colzani (Michonnet), Placido Domingo (Maurizio), înlocuind cu succes pe Franco Corelli, programat iniţial — Lorenzo Alvaly (principele de Baillon), Paul Franke (abatele), apoi Colette Boky, Nedela Casei, Paul Plishka, Robert Schmorr, Skiles Fairlie, Edward Ghazal, Elena Cernei îşi impunea calităţile într-un rol greu (principesa de Bouillon), atît prin ţesătura vocală înscrisă în partitură cît şi prin coordonatele psihologice ale personajului. Presa a apreciat elogios pe compatriota noastră socotind-o (cronica din „New York Times" sub semnătura lui Donald Henahan) „o apariţie strălucitoare", remarcîndu-i vocea „de mezzosoprană robustă" şi jocul prin care „a întruchipat o excelentă principesă de Bouillon".

Publicul a aplaudat-o călduros, reamintindu-şi şi creaţiile din „Aida" de Verdi (rolul lui Amneris) din „Samson şi Dalila" de Saint-Saens (rolul Dalila) în care au urmărit-o în anii trecuţi.

Recunoaşterea succesului s-a concretizat într-un nou contract cu Metropolitanul, unde artista noastră va reveni în stagiunea viitoare. În aceeaşi stagiune este invitată pentru spectacolul inaugural al teatrului Liceo di Barcelona, pentru rolul titular din opera „Carmen" de Bizet.

Cea mai adîncă satisfacţie am încercat-o însă la premiera spectacolului ansamblului folcloric „Ciocîrlia" al cărui nume l-am citit cu multe zile înainte, pe marile

afişe de pe Brodway, în anunţurile ziarelor. Peste „mări şi ţări" Ciocîrlia aducea zvonul drag al cîntecului şi jocului popular românesc, bucurîndu-se de o faimă binemeritată. Formaţia era cunoscută din spectacolele unui turneu anterior şi avea o reputaţie excepţională.

Într-o întrevedere, Sol Hurok, unul dintre „regii" impresariatului artistic american îmi vorbea entuziasmat despre virtuţile cîntăreţilor şi dansatorilor din ansamblu, despre măiestria instrumentiştilor, despre vigoarea dirijorului şi fantezia coregrafilor şi, aflînd că lucrez la „Electrecord" despre discul reprezentativ al formaţiei, atît de solicitat în America.

Hurok a depănat apoi cîteva amintiri din timpul celor două scurte vizite făcute în ţara noastră şi a ţinut să precizeze ce mult apreciază firea veselă a românilor şi proverbiala ospitalitate românească. M-a bucurat interesul manifest pe care îl poartă artei interpretative româneşti şi unora dintre reprezentanţii ei de frunte. Cunoaşte pe mulţii dintre cîntăreţii şi instrumentiştii noştri şi a adus elogii virtuozităţii lui Ion Voicu şi performanţelor corului „Madrigal" — invitat să facă în America un lung turneu, în toamna anului acesta.

Opiniile lui Sol Hurok cîntăresc greu căci, dincolo de „omul de afaceri", este o personalitate a cărei competenţă e unanim recunoscută. În peste patru decenii de activitate, a avut prilejul să întîlnească un mare număr de celebrităţi.

Cu membrii ansamblului „Ciocîrlia" m-am întîlnit chiar a doua zi după sosirea lor, mai întîi în incinta hotelului unde au fost găzduiţi şi apoi la Sala Felt Forum, din noul complex de la Madison Square Garden, la repetiţia generală urmată de o întîlnire cu reprezentanţi ai presei, radio-ului şi televiziunii americane. Am asistat la 3 dintre cele 8 reprezentaţii date la New York de acest colectiv definit „o încîntătoare părticică din România" (New York Post). Amintirea turneului anterior atrăgea pe vechii prieteni, faima cîştigată atunci aducea prieteni noi. Numărul mare de spectatori, vechi şi noi, îşi manifesta entuziasmul prin ropote de aplauze, prin „bravo-uri" repetate.

The New York Times (cel mai prestigios ziar al oraşului) afirma că „...această echipă din Bucureşti constituie un ansamblu folcloric de prim ordin" socotind tot spectacolul „excepţional" şi relevînd, o dată mai mult, valoarea folclorului românesc.

Desigur, cel mai important factor care a asigurat succesul ansamblului este însuşi materialul vehiculat, cîntecul şi jocul popular românesc, a cărui frumuseţe şi originalitate e de mult recunoscută în lumea întreagă. Dar, dincolo de acest material, spectacolul a avut virtuţile sale în sine. În primul rînd, o judicioasă alegere a repertoriului, apoi o bună încadrare în timp. Nu oboseau lungimile inutile, nu plictiseau repetările. Întregul spectacol a beneficiat de o gradaţie excelentă, de un ritm bine susţinut, bazat pe o judicioasă alternanţă între piesele muzicale (solistice şi orchestrale) şi desfăşurările coregrafice. Îs spune despre acestea din urmă, fără a încerca să diminuez în nici un fel aportul laturii muzicale, că au ţinut greul spectacolului. Stilizările de bun gust făcute cu o deosebită grijă pentru păstrarea spiritului, a esenţei populare, a caracterului specific (personal, consider că aceasta este linia pe care trebuie s-o adopte marile formaţii profesioniste, mai ales în străinătate) au avut ca preţios aliat costumele, create cu fantezie, pe principiul aceluiaşi efort de stilizare creatoare.

Au impresionat deosebit graţiosul dans al Fetelor din Căpîlna, vioiciunea Jocului Căluşarilor.

De la New York, „Ciocîrlia" a pornit să colinde America în lung şi-n lat, culegînd în marile oraşe ale Statelor Unite ca şi în Mexic şi Canada aceleaşi aplauze entuziaste. În paralel, alte nume româneşti străluceau pe marile scene ale „noului continent": Marina Krilovici — cu care m-am întîlnit la New York după o reuşită audiţie de probă la Metropolitan şi care mi-a arătat elogioasele cronici ale presei din Toronto, unde a jucat în „Tosca". La San Francisco, Ludovic Spiess culegea roadele unor frumoase succese iar la Montreal, pianistul Valentin Gheorghiu era programat într-o companie strălucită. Mă refer la ciclul de 5 recitale (în abonament) în care au fost incluse apariţiile lui Michelangeli, Rubinstein şi Ghilels.

Articolele unor ziare din Montreal (The Montreal Star, The Gazette), din Greenville — South Carolina (The Greenville News) şi St. Louis — Missouri (St. Louis Globe Democrat) laudă arta pianistului român, socotindu-l „printre cei mai mari din lume". Ele sesizează „stilul elegant, pur şi sincer"... „emoţionalitatea adîncă a cîntului"... „tehnica înaltă".

Manifestările de artă românească amintite în însemnările de faţă s-au încadrat în viaţa muzicală americană, a cărei intenstitate mi s-a părut de-a dreptul ameţitoare.

Într-o singură seară, sălile New Yorkului — ca să nu mai vorbim de emisiunile de televiziune — pot oferi iubitorilor de muzică atîtea concerte şi spectacole interesante, încît alegerea devine foarte dificilă. Ceea ce se impune atenţiei este prezenţa simultană a unor mari personalităţi muzicale.

La Metropolitan, de pildă, fiecare distribuţie cuprinde, pe puţin, două, trei nume ilustre, aşa încît dincolo de atracţia însăşi a complexului de la Lincoln Center, dincolo de interesul suscitat de clădirea noii opere — care te întîmpină cu splendidele fresce ale lui Chagall, oglindindu-se în apele unui mic bazin în centrul căruia e o sculptură a lui Henry Moore — orice spectacol este un eveniment (un eveniment şi pentru... buzunar pe care o seară de operă îl uşurează simţitor, biletele costînd între 5 şi 15 dolari). Repertoriul — mă refer la cel din prima perioadă a stagiunii — se limitează la „clasicul" program de operă. Revin cu insistenţă lucrările lui Verdi, Puccini, Bizet. E anunţată însă tetralogia wagneriană şi se proiectează un „Wozzek" pe care regret că nu l-am putut viziona.

Deschiderea stagiunii — cu „Adriana Lecouvreur" — este o „paradă" a vedetelor. Pe scenă evoluează Renata Tebaldi, Franco Corelli, Irene Dalis, Anselmo Colzani ş.a. sub bagheta lui Fausto Cleva. Din sală aplaudă Maria Callas, Sandor Konya, Gabriella Tucci, Birgit Nilsson. În serile următoare, locurile se inversează. Nilsson Tucci şi Konya sînt capetele de afiş (eram să-l uit pe Zubin Mehta, conducerea muzicală) ale unui extraordinar spectacol cu „Turandot" de Puccini, Cornel MacNeil, Giacomo Aragale şi Roberta Peters sînt reuniţi în „Rigoletto" iar Nicolai Ghiaurov, Robert Merill, Martti Tarvella şi din nou Gabriella Tucci, formează o admirabilă distribuţie pentru „Don Carlos".

Toate spectacolele citate, la care am participat mi s-au părut remarcabile sub aspect muzical — să adaug, la

enumerarea distribuției, orchestra, care răspunde ca un organism perfect sudat, omogen, foarte sensibil și perfect încadrat în dramaturgia spectacolelor — dar mai puțin izbutite sub aspect regizoral și într-o oarecare măsură scenografic, domenii în care o manieră excesiv de tradiționalistă și convențională, imprimă pe undeva, un aer prăfuit, static și aș îndrăzni să spun, demodat.

Impresia de echilibru sonor și omogenitate, de perfectă disciplină de ansamblu, pe care mi-a creat-o orchestra operei, s-a amplificat, la contactul cu două mari formații simfonice: „New York Philarmonic Orchestra" și „American Symphony Orchestra".

Dacă compararea lor s-ar dovedi nu numai dificilă dar aproape imposibilă, pentru că fiecare are profilul și „personalitatea" sa, ascultarea amîndorura mi-a procurat o plăcere de egală intensitate. În „cîntul" acestor orchestre se deslușește interesul pentru muzică, dorința de a reda partitura la cel mai înalt grad de perfecțiune, de a-i desluși toate sensurile. Fiecare orchestrant, de pe locul său se străduiește pentru calificativul „foarte bine". E ușor de înțeles cîtă plăcere creează ascultătorului obișnuit (dar mai ales profesionistului) un concert în care simte continuu o participare atentă, un impuls către perfecțiune (și cele două orchestre americane amintite nu sînt cele mai bune ale Statelor Unite, după aprecierea specialiștilor, pe primul loc situîndu-se orchestra din Cleveland și, după ea, cea din Philadelphia).

„New York Philarmonic Orchestra" are sediul tot în Lincoln Center, pe laterala din stînga a Met-ului, în sala numită „Philarmonic Hall", o incintă încăpătoare, frumoasă și cu o acustică naturală foarte plăcută.

La Philarmonic Hall am ascultat concertul de deschidere a celei de a 127-a stagiuni a acestei renumite orchestre, care se reîntorsese dintr-un triumfal turneu european.

La pupitru, Leonard Bernstein, cotat astăzi nu numai ca cel mai mare dirijor american, dar și ca unul dintre cei mai iluștri șefi de orchestră contemporani, a susținut un program dedicat în prima parte, compozitorului american William Schumann. S-a cîntat, într-o primă audiție mondială, piesa „To Thee Old Cause" pentru oboi, bas, timpan, pian și corzi, un omagiu adus memoriilor lui Martin Luther King și Robert Kenedy (publicul era rugat ca, în semn de pioasă reculegere să nu aplaude la sfîrșit) și Simfonia nr. 3 — în două părți și patru mișcări — care încă acum 27 de ani, aducea consacrarea compozitorului, situîndu-l printre marile figuri ale școlii componistice americane.

Partea a doua ne-a oferit o tălmăcire absolut „fantastică" a Simfoniei fantastice de Berlioz.

Bernstein este un muzician complex: compozitor (a scris și scrie muzică serioasă ca și „Muzical"-uri celebre pe Brodway) dornic să se consacre tot mai mult laturii componistice, fapt pentru care și-a anunțat demisia din postul de director al orchestrei, șef de orchestră, pedagog (sînt cunoscute concertele educative pentru tineret pe care le susține ca conferențiar și dirijor în emisiunile speciale ale televiziunii) pianist, scriitor și chiar poet.

Gestica sa dirijorală spectaculoasă și de un dinamism fascinant — sînt clipe în care întregul trup vibrează pe podium ca într-un dans magic — e totodată convingătoare, pentru că ea include acea armonie, acea convergență perfectă între mișcare și expresie, între autenticitatea sentimentului și exteriorizarea lui. Ceea ce izbutește Berenstein trece dincolo de limitele performanțelor și se înscrie pe orbita unei interpretări cu adevărat artistice.

Dirijorul beneficiază de un fizic de care „face" și „se face" mult caz. El are un „charme" care poate stîrni invidia oricărui actor holywoodian și trebuie să o recunosc, aceasta contribuie efectiv la prezența sa scenică cuceritoare. Cunoscutul critic al New York Times-ului, Harold C. Schönberg (autorul unor cărți mult apreciate „Marii pianiști" și „Marii dirijori") scria, în cronica concertului la care mă refer că „plăcerea de a-l vedea pe Bernstein egalează pe aceea de a-l asculta". Sînt înclinată să-i dau dreptate!

American Symphony Orchestra, găzduită la Carnegie Hall — sală cu recunoscută tradiție muzicală, a cărei dărîmare programată a fost împiedicată de opinia publicului meloman, care a cerut păstrarea clădirii, în ciuda aspectului învechit — și-a deschis stagiunea cu un concert de gală dat în cinstea organizației Națiunilor Unite, a cărei sesiune era în plină desfășurare.

Un public cu totul deosebit, îmbrăcat în costume naționale variate și pitorești din lumea întreagă sau în frumoase toalete de seară umplea lojile decorate cu steagurile tuturor națiunilor participante.

La 86 de ani Leopold Stokovski este o figură tînără, prin potența participării sale la viața muzicală americană și mondială. La American Symphony Orchestra el este director muzical și nu a părăsit nici acum activitatea de imprimări — pentru radio, film, disc — care, se știe, l-a pasionat dintotdeauna. Recent, îndelungata și prodigioasa sa contribuție în domeniul înregistrărilor destinate discului i-a fost răsplătită prin acordarea „Premiului mondial al discului" la Montreaux, în septembrie 1968. Impresionantă în munca faimosului dirijor este permanenta înnoire a repertoriului, permanenta ancorare în actualitatea muzicală, neobosita căutare de material *nou și interesant.*

Stokowski este cel care a oferit publicului american primul contact cu operele lui Schönberg, Stravinsky și Varèse. Nedesmințindu-și definiția de „campion american al muzicii moderne și al tinerilor muzicieni", și-a ales în concertul său un program alcătuit, cu o singură excepție (Simfonia I-a de Brahms) din piese contemporane americane. Cei trei compozitori prezentați — Wallingford Riegger, Samuel Barber și Carlos Surinach — fac parte din rîndurile generației mai vîrstnice, situîndu-se printre maeștrii școlii componistice americane.

Muzica lui Riegger (1885—1961) care a frapat la timpul său prin disonanțele aspre și asimetriile ritmice, apare astăzi, aproape „clasică". Deși nu foarte interesantă ca substanță muzicală, Passacaglia și Fuga — o lucrare ce datează din 1942 — vădesc calități componistice ce țin de o tehnică sigură în scriitura componistică, de o imaginație auditivă remarcabilă.

Executate în prima audiție newyorkeză, „Meditațiile pe o temă de Bach" ale lui Samuel Barber, compuse în 1967, au la bază un vechi coral folosit în mai multe lucrări ale maestrului german. Barber nu schimbă și nu adaugă nimic, dar combină cele cîteva modalități de folosire ale coralului din creațiile bachiene într-o piesă unitară — orchestrată pentru 3 corni, 3 trompete, 3 tromboni, tubă și timpani, în care se remarcă cîteva solouri, printre care ingeniosul solo al trompetei, în cel mai

înalt registru al său. M-au frapat în chip deosebit „Dramele meloritmice" ale lui Surinach. El însuși mi le-a definit ca pe niște „combinații între melos și ritm" în care a încercat să exprime prin muzică, ceea ce teatrul realizează prin cuvinte și acțiune.

Fără a avea influențe directe din folclorul spaniol (Surinach este spaniol de origină), rezonanțele acestuia sînt prezente. Definind geneza „Dramelor meloritmice", compozitorul le socotește ca o transplantare muzicală a potențialului dramatic cuprins în dansul folcloric spaniol. Fiecare din cele 7 secvențe cu titluri sugestive explorează o altă idee muzicală deopotrivă de viguros exprimată prin orchestrații colorate, cu sonorități multiple, printr-o inventivitate ritmică extrem de bogată, puternic susținută de percuție.

Cu primul recital televizat al pianistului Vladimir Horowitz pot spune că am avut norocul să asist la un eveniment muzical cu totul excepțional. Marele artist a acceptat să cînte în fața camerelor de T.V. cu multă greutate, după ani de negocieri și refuzuri și numai după ce o serie de probe l-au convins, cum a afirmat el, că televiziunea a atins un grad de maturitate tehnică și artistică cu care poate susține producții în care „muzica să rămînă pe primul plan". Pentru ca Horowitz să spună „da" s-au îndeplinit o serie de condiții. În primul rînd i s-a asigurat o probă filmată la Carnegie Hall, în condițiile similare emisiei, probă care a fost aprobată apoi de artist. În al doilea rînd, s-a selecționat un public receptiv și disciplinat, alcătuit în majoritate din muzicieni. În fine, în al treilea rînd, s-au suprimat toate reclamele. Așa dar „fără desodorante și fără macaroane" — cum a cerut Horowitz — am asistat la desfășurarea fascinantă a unui recital în care n-am știut ce să admir mai întîi: culorile sonorităților, concepția interpretării sau tehnica fără cusur, de o perfecțiune aproape supranaturală, deși nu respectă nimic din canoanele riguroase ale tradițiilor pianistice: degetele se întind pe clape, palma mîinii stă culcată, brațele se năpustesc din coate, trupul e chircit... mult aplecat înainte. Horowitz își deschide recitalul cu Chopin. Balada opus 23 în sol minor, Nocturna în fa minor opus 55 nr. 1 și Poloneza în fa diez minor — și trece apoi la Scarlatti — două sonate, una în mi și alta în sol major; le cîntă absolut fantastic, așa cum nu le-am auzit niciodată, ce delicatețe și cîtă imaginație. În Schumann, — Arabesca și Traümerei — de sub degetele lungi și subțiri se revarsă o dulce și subtilă reverie. Piesa de încheiere e ca o glumă, o lucrare proprie alcătuită din cîteva variațiuni pe „Cîntec țigan" din Carmen de Bizet. Această pagină muzicală fără pretenții, cîntată de un alt pianist mi s-ar fi părut lipsită de orice interes. Horovitz a încălzit-o la flacăra talentului și umorului său. Le-a redat ca pe niște experiențe lucide și spirituale și le-am apreciat ca atare.

Aș putea să evoc încă multe momente de neuitat ale serilor muzicale newyorkeze, dar spațiul nu-mi permite. Să nu omit, măcar enunciativ, recitalul de lieduri al lui Fischer Diskau sau memorabilul spectacol al Marlenei Dietrich acel „one women show" de pe Brodway în care, „divina bunică", încă fermecătoare, își debitează repertoriul, de la străvechile melodii din „Îngerul albastru" pînă la contemporanele „La vie en rose" și „Et maintenant".

Dar, în afara marilor săli de concerte și spectacole, unde se desfășoară programe de-un anumit tip, dictate de gustul și solicitarea publicului larg plătitor, viața muzicală americană pulsează din plin în micile săli ale bibliotecilor, muzeelor și colegiilor.

Aici i se face mai mult loc muzicii moderne, aplaudată sau contestată, după caz, de un judecător sincer și entuziast: tineretul studios. Este o confruntare directă ce devine cu atît mai pasionantă cu cît publicul studențesc este în general pregătit pentru o înțelegere temeinică prin cursuri în care, indiferent de profilul colegiilor, se predau atît noțiuni de teorie muzicală cît și studiul instrumentelor. Posesoare ale unor formații variate, universitățile americane se iau la întrecere, găzduind concerte corale sau simfonice, de cameră și multe de jazz, al căror nivel artistic înalt depășește adesea producțiile profesionale.

La un asemenea concert, într-o localitate din statul Maryland, nu departe de Washington, am ascultat un program de cameră (vioară-pian) cu prime audiții, printre care și o sonată de Janacek.

În două concerte universitare, unul la Philadelphia și altul în New Jersey, Ylda Novik, o cunoscută muziciană americană care ne-a vizitat țara cu prilejul celui de al III-lea Festival Enescu (este una dintre colaboratoarele lui Irwing Lowens la rubrica muzicală a ziarului „Washington Evening Star" și totodată o eminentă pianistă și pedagogă) a prezentat, cu mult succes, Sonatina pentru pian de Tiberiu Olah.

În locuința din Washington a acestei statornice admiratoare și propagandiste a muzicii noastre, am organizat o audiție de muzică românească — cu discuri aduse de acasă — pentru un grup de muzicieni americani (critici, profesori, pianiști). Printre aceștia se afla și septuagenarul Arthur Loesser, o marcantă personalitate a vieții muzicale americane. El este un pianist cunoscut, care susține încă recitale și concerte, imprimă pe discuri (am avut ocazia să ascult integrala Clavecinului temperat într-o versiune interesantă și extrem de personală) și duce o activitate pedagogică apreciată, ca profesor la Institutul de muzică din Cleveland.

Totodată Loesser este un muzicolog al cărui volum apărut recent „Men, Women, and Pianos" (un fel de istorie socială a pianului) se bucură de un frumos prestigiu.

Loesser mi-a mărturisit, cu vădită emoție, imediat ce a aflat că sînt româncă, că l-a cunoscut personal pe George Enescu și că au cîntat împreună la Cleveland, în anii dinaintea războiului. Își amintea și ce anume: o piesă pentru pian, vioară și cvartet de coarde de Chausson și Sonata nr. 2 de Schumann.

După cum s-a referit la Enescu compozitorul, mi-am dat seama că nu îi sînt străine o seamă de opusuri enesciene, în special cele de cameră. Mi-a făcut plăcere să-i ofer discul cu Sonata a 3-a „în caracter românesc" în interpretarea Enescu-Lipatti. A fost un prilej pentru a vorbi despre acești doi muzicieni români, de a asculta și a comenta împreună atît muzica cît și execuția sonatei.

Arthur Loesser a pronunțat cuvinte pline de admirație la adresa multilateralității talentului lui Enescu și a legat frumusețea și căldura cîntului său cu temperamentul lui pasionat, de sufletul lui plin de noblețe și generozitate.

Am întîlnit în lumea criticilor muzicali americani un manifest interes pentru muzica noastră, atît pentru crea-

ție — e drept, încă prea puțin cunoscută — cît mai ales pentru interpretare. Pe această direcție amintesc convorbirile cu Gène Bruck, directorul executiv al revistei „American Musical Digest" (organ al asociației criticilor muzicali, publicație la care, recent, Irwing Lowens a fost numit președinte), cu Harold Schöberg, redactorul muzical principal al ziarului „The New York Times" (o personalitate cu o competență recunoscută, ale cărei preocupări se îndreaptă deopotrivă către latura analizelor de creație — mi-a recomandat călduros pe compozitorii americani Elliot Carter, Berio și Crumb, indicîndu-mi cîteva lucrări ce le consideră fundamentale pentru școala componistică americană — cît și pentru cea a laturii interpretative) și James Browing, de la American Music Center (o asociație a compozitorilor americani dotată cu partituri și posibilități de multiplicare ale acestora, cu o bogată fonotecă cu pliante propagandistice, totul realizat și susținut prin contribuția compozitorilor, fără nici o susținere de stat).

Una din întîlnirile cele mai emoționante, a cărei imagine nu mi se va șterge din amintire niciodată, a fost cea cu maestrul Ionel Perlea, în ultima mea zi newyorkeză.

A doua zi urma să mă îmbarc pe un „Boenig" uriaș care avea să mă aducă înapoi în patrie. Trăiam cu intensă emoție aceaste clipe ale despărțirii de colosul cu zgîrie nori care mă adăpostise aproape șase săptămîni și gîndurile mele toate erau îndreptate către „mîine". „Mîine" însemna Europa, lumea „veche" și atîta de dragă, „mîine" însemna pămîntul țării, luminile Bucureștiului, casa mea și ai mei.

Telefonul m-a întrerupt din împachetat și soția maestrului Perlea, cu care fixasem o întîlnire de două ori amînată, ce nu mai speram să aibă loc, mă poftește pentru acea după-amiază. Dintr-o dată toate gîndurile mele s-au îndreptat spre această întrevedere. Aveam prilejul să stau de vorbă cu unul dintre cei mai mari șefi de orchestră ai contemporaneității, al cărui nume a înscris pe firmamentul artistic al secolului nostru performanțe excepționale, pe unul dintre acei artiști care au impus în conștiința specialiștilor și a publicului valoarea școlii dirijorale românești. Îl ascultasem de nenumărate ori la Radio, avusesem în mînă discurile cu interpretări de o perfecțiune care te uimește. Îl și văzusem la sala Felt Forum, la spectacolul „Ciocîrliei", cînd venise să asculte ecourile cîntecului popular românesc. Atunci nu stătusem departe de locul său, așa că i-am putut urmări chipul luminat de plăcere și ochii înrourați de lacrimi cînd, la sfîrșitul spectacolului, întregul ansamblu, strîns în jur, i-a sărbătorit prezența cu un „La mulți ani" zis din toată inima pe struna viorilor și a țambalului, în dulcele grai românesc.

Autobuzul care taie imensul „Central Park" (i se spune autobuzul pentru Crosstown) m-a dus din partea de Vest a orașului în Est Side pînă aproape de imobilul ce poartă nr. 330 în Strada 79. Acolo, la etajul II, locuiește maestrul. Am urcat încet, vrînd să dau inimii timp să se liniștească, să-și astîmpere bătăile frenetice... vrînd să dau minții răgazul să formuleze cele cîteva întrebări, să-și pregătească răspunsurile. Cum am intrat, neliniștea s-a risipit ca prin farmec, căci am fost primită cu acea ospitalitate prietenească, proverbială în lume ca fiind proprie poporului nostru. Un fotoliu comod mă cuprinde între brațele sale și... începem să vorbim.

Mă întreabă mai înîi despre toți compozitorii colegi și prieteni: ce face Mihail Jora, dar Andricu, dar Constantin Bobescu. Oftează, pomenindu-l pe Alfred Alessandrescu, de care a fost legat printr-o strînsă și frumoasă prietenie.

Îmi povestește apoi că toți românii care au trecut prin New York nu l-au ocolit și îi enumeră: dirijorul Emil Simon (care i-a cîntat la Cluj variațiunile pe o temă proprie) violonistul Ion Voicu, compozitorii D. Capoianu, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu. Dintre piesele acestuia din urmă a studiat „Omagiu lui George Enescu". Mă uit în jur. Vrafuri de partituri, discuri românești, diferite obiecte de artizanat din țară, atestă atașamentul pentru poporul căruia îi aparține. Vrea să știe ce se cîntă la București, cum a evoluat viața muzicală românească. Scot din geantă două discuri pe care i le-am adus în dar: unul cuprinde cîntece interpretate de Fănică Luca. Maestrul Perlea privește fotografia de pe mapă și face aprecieri elogioase la adresa prestigiosului instrumentist. Nici unul dintre noi nu aflase că, doar cu cîteva zile înainte amuțise pentru totdeauna viersul naiului său fermecat! Al doilea disc îi era dedicat lui Paul Constantinescu: conținea imprimări ale Concertului pentru pian și orchestră și ale concertului triplu (vioară, pian, violoncel), ultima lucrare a compozitorului. Mi-a mulțumit călduros pentru acest disc căci îl socotește pe Paul Constantinescu un pisc al compoziției românești. Mi-a spus totodată că ar vrea să pregătească pentru concertele sale din țară și „Nunta în Carpați".

De îndată ce află că lucrez la casa de discuri Electrecord mă roagă să-l țin la curent cu noutățile ce vor apare. Acum e rîndul meu să-i fac o surpriză și o bucurie. Îl informez că am înregistrat Cvartetul său pentru coarde. E surprins și fericit, căci această lucrare de tinerețe, o iubește încă. Cvartetul e scris în 1926 și distins tot atunci cu premiul „George Enescu" împreună cu alte două lucrări (tot cvartete de coarde) de Rogalski și Ion Vasilescu. Prilej de a depăna amintiri despre alți doi prieteni și despre Mihail Jora, cu care împarte discul.

Nu se putea să nu ajungem și la cîteva considerente asupra muzicii în genere. Am înțeles din cele ce mi-a spus că este receptiv la muzica tuturor timpurilor (compozitorul preferat e însă Mozart), cu excepția ultramoderniștilor contemporani. Dintre creațiile contemporane nu suportă cele care exclud conceptul melodic.

Ne despărțim, anticipînd bucuria revederii la București. „Mă întorc în țară după 25 de ani — îmi spune maestrul Perlea — un om în vîrstă dar sufletește tînăr... Un sfert de veac de cînd visez să revăd publicul românesc. Cred că voi pune în programul celor 3 concerte Rapsodia I a lui Enescu.

Ultimele cuvinte evocă spectacolul ansamblului „Ciocîrlia", despre care îmi vorbește emoționat. Ele sînt un mesaj pe care mă roagă să-l transmit și le voi repeta întocmai: „E la nivelul celor mai renumite ansmabluri din lume, de bun gust și de o prospețime desăvîrșită. Să spui *acasă* că îl socotesc un ambasador admirabil și cea mai frumoasă propagandă artistică a României de azi".

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Information de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

IONEL PERLEA

En s'imposant à l'appréciation universelle, surtout au moment de l'apport multilatéral de George Enescu, l'école roumaine n'a cessé de former des artistes de valeur qui se distinguent justement par leurs dons multiples mis au service de la musique, par l'originalité de l'acte créateur ou interprétatif. Ces qualités exceptionnelles par lesquelles se distinguent des personnalités telles que George Enescu, George Georgescu, Dinu Lipatti, se sont révélées récemment à notre public comme étant propres aussi au chef d'orchestre Ionel Perlea, *l'un des fondateurs de grande valeur de notre vie musicale moderne. Formé a une époque où l'art de sons cherchait avec ferveur une place digne de soi dans la société, Ionel Perlea a lié son nom à celui de la victoire de la Philarmonie et de l'Opéra Roumain, à l'essor de la jeune musique nationale à la formation des générations de jeunes talents. Des premières auditions symphoniques, des spectacles en première, l'affirmation d'interprètes roumains et d'hôtes célèbres de l'étranger, le travail assidu pour que nos ensembles orchestraux ou d'opéra acquièrent de la maîtrise, ont inscrit san nom dans l'histoire des réalisations insignes de la musique roumaine.*

De même qu'Enescu, Jora et Drăgoi, Ionel Perlea représente un modèle d'intégrité et d'exigence, lorsqu'il est question des intérêts véritables de la vie artistique, des hauts principes de l'éducation musicale. Sa tenue professionnelle exemplaire, son attitude ferme de militant pour le progrès de la vie musicale, se sont avérées comme l'un des aspects de la conscience artistique roumaine des troisième et quatrième décénnies. La re-

Nouvelles oeuvres présentées aux bureaux des sections de création de l'Union des Compositeurs

Section *de musique symphonique, pour voix et orchestre de chambre, d'opéra et de ballet :*

Aker Diter — *Concerto pour violoncelle et orchestre ; Quintette pour instruments à vents (cuivres) ; Cinq pièces pour viol on et piano ; Ouverture pour orchestre.* Dandara Liviu — *Hypostases (Quator pour instruments à vents).* Cuclin Dimitrie — *Symphonie XVIII.* Eisikovits Max — *Epigrammes (pièces pour piano).* Gheciu Diamandi — *Sonate pour violon et piano.* Herman Vasile — *Episod, pièces pour orchestre' Graphique musicale, pour un ou deux pianos ; Strophes, pour choeur mixte, cuivres et instruments de percussion (vers par Romulus G.).* Palade Constantin, *Danube, Danube, (ballade pour choeur mixte et récitant, baryton et orchestre, sur des vers de Mihu Dragomir).* Petrescu Gheorghe — *Pensées, poème symphonique* Tăranu Cornel — *Simfonietta Giocosa.* Tereny Eduard — *Cantata no. 1 pour voix et orchestre sur des vers de I. Attila ; Composition pour orgue.* Velehorschi Alexandru —

Vermessy Peter — *Cinq espuisses pour piano.* Winkler Adalbert — *Métamorphoses, pièce pour orchestre.*

Section *de musique chorale :*

Armean Petre — *Berger des agnelets, sur des vers populaires par I. Marinescu.* Bădulescu Mircea — *Un jour fréquent, La mère, sur des vers par Petre Ghermez.* Bratu Théodore — *C'est la fête de notre liberté.* Cioroiu Sergiu — *Les pionniers sont le printemps, adaptation d'après une poésie de I. Caliopic.* Popa Mircea — *Trois madrigaux sur des vers de Lucian Blaga.* Profeta Laurențiu — *Comme à la foire et En route, sur des vers de M. Benda et Const. Cirjan.* Spătărelu Viorel — *Trois noëls profanes.* Gheorghe Soima — *Peuple qui marche sans s'arréter.*

Section *de musique légère, de danse, d'operette et de comédie musicale :*

Bogardo Florin — *N'oublions pas ;* Capoianu Dumitru — *Double ouverture pour orchestre.* Constantin Alexandru — *Que tout le monde sache sur des vers de G. Mihalache.* Cristinoiu Ion — *J'espère, Reviens chez les tiens, Je ne veux pas écouter la guitare, sur des vers de M. Dumbravă,* Deda Edmond — *Ici sur vers de M. Dumbravă.* Delmar Florentin —

prise de contact avec son pays natal et avec les musiciens roumains, a fait vibrer d'une émotion unique le prestigieux chef d'orchestre et son public ancien ou nouveau, les amis de jadis et les admirateurs enthousiastes d'aujourd'hui.

Pendant un quart de siècle, Ionel Perlea est impétueusement monté sur la scène de la consécration mondiale, dirigeant des orchestres dans des centres artistiques renommés, conseillant des apprentis dans l'art de diriger. L'orchestre symphonique de Bamberg, la Philharmonie de Vienne, l'orchestre de la Radiodiffusion italienne, l'orchestre Colonne de Paris, l'orchestre symphonique de New-York, plusieurs théâtres d'opéra d'Europe et d'Amérique, des maisons de disques, des chroniqueurs redoutés et un public difficile, voilà ce que le musicien roumain a définitivement conquis.

C'est le résultat de la force exceptionnelle avec laquelle il se consacre à la compréhension des oeuvres qu'il interpréte, a la vibration artistique qu'il transmet et des moyens sobres mais parfaits dont il dispose pour établir le contact entre la musique et ses admirateurs.

Le répertoire dirigé par Perlea dépasse un millier d'oeuvres représentant tout ce qu'on a créé de plus grande valeur et de plus significatif dans l'art des sons. Sa mémoire prodigieuse, l'accumulation d'une vaste expérience et d'une science parfaite, sa fine réceptivité pour les styles et les conceptions fondamentales dans l'histoire de la musique, font de ses programmes, des moments de profonde satisfaction spirituelle. Sa pensée esthétique est incorporée dans la musique même, avec laquelle il se confond dans un don total de concentration intérieure, sobre et efficiente, simple et précise comme les grandes vérités dramatiques ou lumineuses de la vie.

Perlea sait faire de la musique des époques passées, une présence contemporaine et des créations modernes, des valeurs unanimement appréciées. Il déclenche et freine les énergies potentielles de l'orchestre, éveille des sensibilités inconnues dans l'âme de milliers d'auditeurs. Croyant en Mozart comme en la joie parfaite de l'art, le musicien interprète tout aussi profondément les romantiques que les créateurs du XX-ième siècle.

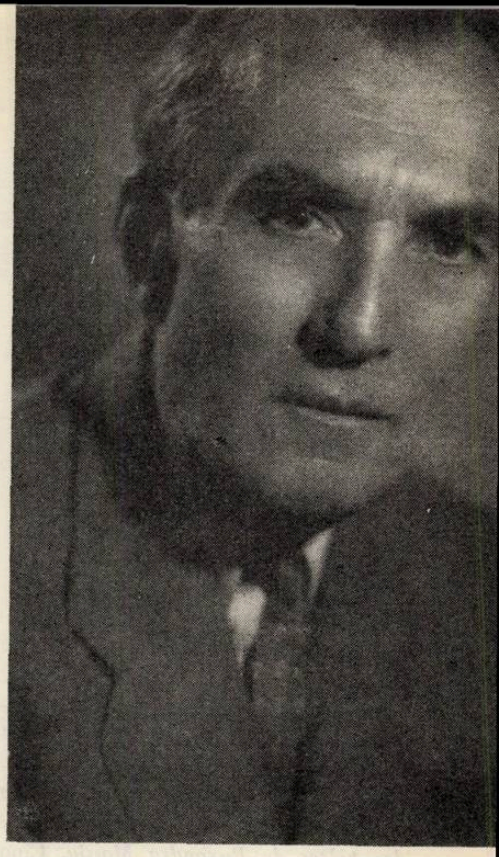
Célèbre dans le monde entier comme chef d'orchestre, Perlea est attaché dans l'horizon réél de ses préoccupations — avec toute sa science et sa sensibilité — à l'activité créatrice. Des oeuvres depuis longtemps entrées et présentes aujourd'hui dans notre vie musicale, comme le Quatuor pour cordes distingué du Prix National de Composition „George Enescu", les Variations symphoniques sur un thème propre, d'autres réalisations comme la Symphonie en Do majeur, des lieds, un Quinttete, un récent Concerto pour violon et orchestre, achèvent l'image d'un musicien complet doné d'un riche fond expressif et d'une maîtrise de tout premier ordre dans l'art de la composition.

En conclusion il ne nous reste plus qu'à parler de Perlea l'homme plein de chaleur et d'amabilité sincère, volontaire, modeste, tel que tant de musiciens roumains le connaissent, tel que l'a connu et le connaît notre public.

VASILE TOMESCU

Silhouettes de Compositeurs

MIHAIL ANDRICU



Michel Andrico appartient à la génération qui a commencé son activité créatrice dans les années qui ont suivi la première guerre mondiale, militant pour une école nationale de composition. Il fait appel aux éléments rythmiques et mélodiques du folklore roumain dans des formes variées qui temoignent l'assimilation de la tradition classique, romantique, ainsi que du langage contemporain. Dans un grand nombre de ses oeuvres il apporte des solutions inédites, ce qui désigne un style spécifiquement roumain et qui représente la base du développement d'ampleur pris par notre musique contemporaine. C'est ce qui situe le compositeur parmi les pionniers de l'école musicale

Né à Bucœrest le 22 décembre 1894, Michel Andrico, a commencé ses études au Conservatoire avec les professeurs, D. G. Kiriac et Alfonso Castaldi (harmonie, composition) et Robert Klenk (vioară). Andrico a étudié tout seul le piano (plus tard il est devenu le collaborateur de Georges Enesco dans des concerts et récitals). Il a parfait ses études de composition à Paris avec Fauré et Vincent d'Indy. A Paris il obtient aussi le titre de docteur en droit.

Revenu à Bucarest il se consacre à la composition et parallèlement à la carrière didactique ; il a été professeur de musique de chambre (1926—1948) et professeur de composition (1948—1959) au Conservatoire de Bucarest.

Tout au long des années, la création de Michel Andrico s'est enrichie continuellement, le compositeur ayant abordé des formes nouvelles dans le genre symphonique et de la musique de chambre. Sa musique se caractérise par l'abondance et la prégnance des idées mélodiques qui sans être citées du folklore, sont conçues dans l'esprit de la musique populaire, par l'harmonie claire, une grande discrétion dans la manière de traiter le contrepoint et une orchestration où le coloris spécifique, national est éclatant.

L'oeuvre de Michel Andrico comprend plus de cent ouvrages, dont nous citons les plus significatifs pour la personnalité du compositeur :

Musique symphonique

— Poeme pour piano et orchestre op. 1 (1922) II-ème Prix „George Enesco", 1923.

— Suite pour orchestre op. 2 (1923) Ier Prix „Georges Enesco" (1924).

— Trois tableaux symphoniques op. 3 (1924).

— Symphonie de chambre op. 5 (1926) Edition E.S.P.L.A., Bucarest 1926.

— Sérénade pour orchestre op. 9 (1928).

— Poème pour orchestre op. 13 (1929).

— Suita brevis, pour orchestre, op. 21 (1935).

— Quatre caprices, pour orchestre op. 24 (1936)

— Trois caprices pour orchestre op. 23 (1937)

— Suite pittoresque pour orchestre op. 25 (1940).

— Symphonie no. 1, op. 30 (1943)

— Poème pour violoncelle et orchestre op. 33 (1944)

— Symphonietta no. 3, op. 45 (1946)

— Symphonie no. 2, op. 46 (1946) Editions D'Etat 1951. (Prix de l'Académie 1949).

Si tu me disais, Vous, Grâce à toi, sur des vers de Al. Felea. Demetriad Noru — *La première fois que tu m'as embrassé, sur des vers de S. Voicu.* Doboș Viorel — *Ceux de Dynamo, sur des vers de I. Socol.* Firulescu P. — *La guitare du coeur, sur des vers par C. Cîrjan,* Giroveanu Aurel — *Pas de larmes ce soir, sur des vers de Harry Negrin. Pas de vieux chez nous, sur des vers de N. Tăutu.* Grigoriu George — *Jouis de ce qui est beau dans la vie, sur des vers de A. Grigoriu et R. Iorgulescu.* Ionescu Emanuil — *Les enfants de la mer, sur des vers de Dan Ghițescu.* Kardoș Ștefan — *Je ne peux pas croire, Qu'est ce que l'amour, sur des vers de Al. Storin et C. Cîrjan.* Malagamba Sergiu — *Les yeux fermés, Les jeunes filles amoureuses, sur des vers de Al. Felea et M. Maximillian.* Mandy Alexandru — *Je vous remercie, La Table du silence, Décalogue, Tango géométrique.* Popa Temistocle — *La fanfare militaire passait, sur des vers de M. Block, Il chantait sans cesse* Profeta Laurențiu — *C'est bien fini, La flûte de Pan, sur des vers de M. Dumbravă.* Roman Elly — *Ma petite femme, L'album, sur des vers de Al. Felea, La chanson du vieux bois, Ode de la joie, sur des vers de R. Boureanu, Chant pour le mariage, sur des vers de A. Freamăt.* Stein Richard — *L'herbe, Tu est restée dans*

mon coeur, sur des vers de H. Negrin. Radu Şerban — *A un signe de toi, Le garçon qui apporte des fleurs, Mademoiselle, Mademoiselle, fragment du spectacle „Le café au lait d'adieu, sur des vers de C. Cîrjan.* Urmuzescu Paul — *La photographie, Un moment viendra, sur des vers de C. Theodorescu et M. Dumbravă.* Veselovski Vasile — *L'amour en ballade, sur des vers de C. Theodorescu et M. Dumbravă.* Veselovski Vasile — *L'amour en ballade, sur des vers de M. Maximilian.*

Section *de musicologie :*

Alexandru Romeo — *Notes critiques,* Rădulescu Nicolae — *Sabin V. Drăgoi (monographie).*

Les sections de musique symphonique, de musique de chambre d'Opéra et ballet ont organisé le 7 avril une audition comprenant des programmes où ont figuré des oeuvres de jeunes compositeurs : Au programme : des pièces de Ruxandra Moisiu. Cinq miniatures pour violon solo ; *Sorin Cioroiu :* Huit miniatures pour le piano *(destinée aux élèves des écoles de musique) ; Liviu Dandara :* Le quatuor pour instruments à vent, „Hypostases", *et Nicolae Coman :* Sept lieders sur des vers de Sapho, Michelangelo, Sandburg, Mariana Dumitrescu. *Dans le cadre de l'audition, les auteurs ont présenté leurs oeuvres qui ont été interprétées par les pianistes Lavinia Tomulescu-Coman, et Marilena Ilea, la violoniste Ghyönghyver Baci, les chanteurs Olga Ciorvasi, Steliana Calos, le flûtiste Voicu Vasinca, le hautboïste Augustin Betea, le clarinettiste Valeriu Bărbuceanu et au basson, Ion Gheorghe Silaghi. Le programme qui a été bien reçu par l'assistance, reflète une des préoccupations essentielles de l'Union des Compositeurs : une juste information sur la création contemporaine.*

La section de musique chorale, en collaborant avec le Choeur des enfants du Palais des Pionniers, le Choeur des enfants de l'école „Mihai Viteazul" et le Choeur des enfants de la Radiotélévision, a offert, le 21 avril, au siège de l'Union des Compositeurs, une audition — concert comprenant des chants patriotiques pour les enfants et pour le jeunnesse. Les oeuvres choisies ont démontré la variété actuelle de la thématique et des formes d'expression du genre, qui s'étend des hymnes et chants de fête jusqu'au chants d'excursion. D'ailleurs, les com-

— *Suite no. 3 pour orchestre, op. 38 (1947)*

— *Symphonie no. 4, op. 76 (1954), Prix d'Etat 1954, Ed. Bucarest (la maison d'Edition musicale de l'Union des Compositeurs, 1963).*

— *Symphonie no. 5, op. 78 (1955)*
— *Symphonie no. 6, op. 82 (1957)*
— *Symphonie no. 7, op. 55 (1958)*
— *Symphonie no. 8, op. 91 (1960)*
— *Concerto pour violon et orchestre op. 93 (1960)*
— *Concerto pour violoncelle et orchestre op. 94 (1961)*
— *Symphonie de chambre no. 2, op. 98 (1961)*
— *Symphonietta no. 6, op. 100 (1962)*
— *Symphonie no. 9, op. 101 (1962)*
— *Symphonietta no. 7, op. 102 (1963)*
— *Divertissement-sérénade no. 3, op. 103 (1963)*
— *Symphonie no. 10, op. 112 (1968)*

Musique de ballet

— *Taina op. 17, ballet en trois actes (1932)*

— *„Le cendrillon"*

— *L'étoile du matin op. 60, ballet en trois actes d'après Mihail Eminescu (1951).*

Musique de chambre, instrumentale

— *Quatre Novelettes pour cordes et piano op. 4 (1925), Ed. Paris, Les éditions Hammel, 1928.*

— *Octuor pour instruments à cordes et instruments à vent op. 8 (1928), Ed. Bucarest, E.S.P.L.A., 1928.*

— *Sonatine pour piano op. 12 (1929), Ed. Paris, Les éditions Hammel, 1930.*

— *Quatuor pour cordes en La majeur op. 14 (1930), Ed. Bucarest, E.S.P.L.A., 1954.*

— *Sextuor pour piano et instruments à vent op. 20 (1934)*

— *Album pour le piano op. 27 (1938), Ed. Bucarest, Les éditions de la Société de Compositeurs Roumains 1946.*

— *Quintette pour cordes et piano op. 27 (1939)*

— *Suite en trio pour flute, clarinette et basson op. 28 (1939)*

— *Sonate pour violon et piano, op. 37 (1944). Ed. Bucarest, Les Editions S.C.R., 1947.*

— *Sonate pour piano op. 55 (1950), Ed. Paris, Les Éditions Salabert.*

— *Quatuor pour piano et cordes op. 80 (1956)*

— *Suite pour piano et cordes op. 81 (1957), Ed. Bucarest, La maison d'Édition musicale de l'Union des Compositeurs (1959)*

— *Octuor pour instruments à vent op. 90 (1960)*
— *Neuf impressions op. 109*
— *Miniatures pour piano op. 110 (1966).*

Michel Andrico est membre de l'Académie Roumaine. Pour des mérites notoires dans le domaine de l'activité créatrice il a reçu les suivantes distinctions :

Prix de composition „George Enescu", en 1923 et 1924, Prix „Robert Cremer" (1931, Prix „Anhauch", 1932, Le légion d'honneur, France 1939 ; Le Grand Prix national 1947. L'ordre du Travail 1948, Prix de combosition „Ciprian Porumbescu" de l'Académie Roumaine 1949, Prix d'Etat 1954, Maître émérite de l'Art 1951.

LILIANA CONSTANTINESCU

Silhouettes : DIMITRIE CUCLIN

Dimitrie Cuclin est une personnalité marquante de l'école musicale roumanie, un musicien accompli, un pédagogue aimé et surtout un savant, un penseur préoccupé des problèmes de la musique. Une activité aussi complexe et féconde que celle du compositeur et de l'esthéticien roumain de grande ampleur, ne saurait être analysée en détail que dans une étude de proportions similaires.

Né à Galatzi, en 1885 le 5 mars, dans la famille du professeur de musique C. Cuclin, il acquiert une certaine base théorique dans le domaine musical, et encore lycéen, il commence à faire des compositions sous la direction de son père. En 1903 il se fait inscrire au Conservatoire de Bucarest où il a comme professeurs D. G. Kiriac (théorie, solfèges, harmonie), Alfonso Castaldi (contrepoint, fugue et composition), Robert Klenck (violon), Dimitrie Dinicu (musique de chambre), C. Dimitrescu (ensemble d'orchestre). En 1907 a la fin de ses études il part pour Paris ou il continue de se perfectionner au Conservatoire National et ensuite à la Schola Cantorum avec Charles Marie Widor et Vincent d' Indy (composition).

Pendant l'époque 1920—1948 son activité pédagogique est riche, dans le pays aussi bien qu'à l'étranger (Etats-Unis), comme professeur d'histoire de la musique, d'esthétique musicale, de fugue et formes musicales, d'harmonie, de contrepoint, de composition au Conservatoire de Bucarest et au City Conservatory of Music comme au Brooklyn College of music de New York.

De retour dans le pays, DIMITRIE CUCLIN déploie une activité multilatérale en tant que théoricien, compositeur, publiciste et chef d'orchestre, étant convaincu que l'oeuvre d'art signifie „le triomphe final ou le résultat d'une énergie créatrice et d'une vie lumineuse". Dimitrie Cuclin, de ce point de vue, rejoint George Enescu, tous les deux attribuant un rôle très important à l'art musical et contribuant par cela même à la réussite et au développement du patrimoine de la culture musicale-roumaine.

Distinctions :

Prix de composition George Enescu (1913), Prix de l'Académie Roumaine (1923), Prix National de composition (1939), Ordre du travail (1955), Prix d'Etat (1955).

Activité créatrice

Musique d'opéra :

— Trajan et Dochia (1921) opéra en quatre actes, libretto par D. Cuclin.

— Agamemnon (1922) opéra en cinq actes, libretto roumain et français par D. Cuclin, d'après Eschyle.

— Bellérophon (1925) opéra en quatre actes, libretto roumain et français par D. Cuclin.

Musique symphonique et pour voix et orchestre :

— Soria (1911), opéra madrigal en cinq actes, libretto par
— Nitokris, ouverture pour orchestre (1907).
— Prélude pour orchestre (1908).
— Symphonie I (1910).

positeurs respectifs représentent une remarquable diversité de style : Ioan D. Chirescu, Constantin Palade, Radu Palladi, Laurențiu Profeta, Sergiu Sarchizov, Mircea Neagu, Tudor Jarda Emil Lerescu, Doru Popovici, Alexandru Velehovski, Ion Vanica, Sorin Cioroiu, Temistocle Popa.

„Le club des amis de la musique" continue son activité, au magasin „Musica", sous les auspices de l'Union des Compositeurs. La 7 avril, on a présenté, dans le cycle „Portraits de musiciens" la personalité artistique de Serafim Antropov. Eminent pédagogue, interprète et homme de culture, le violoncelliste Serafim Antropov a formé un bon nombre d'instrumentistes de valeur au Conservatoire de Bucarest. Le musicien Antropov déploye aussi une intense activité surtout comme compositeur de musique de chambre. Le concert soutenu par ses élèves et par certains membres du corps didactique du Conservatoire a mis en évidence la valeur de cet artiste et de son rôle actuel dans la musique roumaine.

Dans le cadre de „l'Exposition de musique allemande", on a présenté une série d'auditions, ainsi que la conférence „La musique en Bavière dans la première moitié du XVIII siecle", tenue (le 12 avril) par

Dr. Robert Machold, de la bibliothèque d'État de München.

Dans le cycle „Les grands compositeurs roumains disparus", le musicologue Grigore Constantinescu a evoqué les figures de deux importants artistes : Tiberiu Brediceanu et Sabin Drăgoi disparus à la fin de l'ennée passée. A cette occasion un récital vocal a eu lieu avec des oeuvres des compositeurs, interprétées par les étudiants de la classe de lied du professeur Nicolae Secăreanu, du Conservatoire, l'accompagnement ayant été soutenu par la pianiste Lavinia Tomulescu-Coman.

L'Union des Compositeurs a hébergé, toujours au magasin „Musica", au cours du mois d'avril, une très intéressante exposition sous le rapport de la valeur informative, ainsi qu'au point de vue de la vie musicale de Bucarest. L'exposition „La musique en Allemagne", comprenant les réalisations dans le demaine des partitions imprimées et de la discographie, a eu pour but — comme le soulignait le musicologue dr. Karl Vötterle-d'offrir une large perspective des principaux points de l'évolution culturale poursuivie dans les dernières décénnies. Des livres, des manuscrits, des éditions complètes des oeuvres des compositeurs,des enregistrements de musique ancienne et contemporaine, ont été présente dans un suggestif étalage panoramique qui montrait l'actuelle orientation des artistes, des spécialistes — musicologues et chercheurs scientifiques — ainsi que des maisons d'editon. Cette exposition — par la suite présentée aussi dans les villes de Iaşi, Cluj, Timişoara, Braşov — représente un réel apport au dévelopement des échanges culturels. Il faut retenir que l'idee de l'organisation de l'Exposition a été suggérée par l'ampleur du IUième Festival international „Georges Enesco", quand le dr. Karl Vötterle a été invité de contribuer à une meilleure. connaissance réciproque de la musique roumaine et allemande. D'ailleurs, repondant à cette intéressante visite, les musiciens roumains auront l'occasion de présenter, à leur tour, une exposition similaire dans la R. F. de l'Allemagne.

Dans le cadre des manifestaitons occasionées par l'ouverture de l'Exposition de musique allemande, Dr. Wolfram Schwinger a soutenu à l'Union des Compositeurs, ainsi qu-au Conservatoire „Ciprian Porumbescu", une discution sur les problèmes spécifiques

— *Soria (1911), opéra madrigal en cinq actes, libretto par D. Cuclin.*

— *Scherzo pour orchestre (1912).*

— *Poème pour voix et orchestre (1913).*

— *Scherzo pour orchestre (1913) — Premier prix George Enescu 1913.*

— *"7 doïnas de la guerre" pour voix et orchestre sur des textes propres (1917).*

— *Féerie de Noël, pour choeur, solistes et orchestre (1923).*

— *"David et Goliath", oratoire pour solistes, choeur et orchestre, sur un texte biblique anglais et roumain par D. Cuclin (1928).*

— *Valse en Do majeur pour orchestre (1928).*

— *"Triptyque", "Paysage" pour orchestre sur texte anglais par Oscar Wilde et roumain par D. Cuclin (1928).*

— *Valse, poème pour orchestre en Si bémol majeur (1928).*

— *Marche funèbre pour orchestre (1929).*

— *Elégie pour orchestre (à l'occasion de la mort de Vincent d'Indy) (1932).*

— *Symphonie II en Re mineur (1938).*

— *Symphonie III en Do mineur (1942).*

— *Symphonie IV en Si majeur (1944).*

— *Rhapsodie "prahoveană", "Rondo roumain", "Un mariage dans le Bărăgan" (pièces pour orchestre), (1944).*

— *3 Suites pour orchestre de cordes (1944).*

— *Concerto pour piano (orchestration en esquisse) (1944).*

— *Symphonie V en La mineur pour choeur et solistes (1947).*

— *Symphonie VI en Sol bémol majeur (1948).*

— *Symphonie VII en Fa diez majeur (1948).*

— *Symphonie VIII en Mi bémol mineur (1948).*

— *Symphonie IX en Do diez mineur. Bucarest E.S.P.L.A. (1957).*

— *Symphonie XI en La bémol mineur (1950).*

— *Symphonie XII en Sol majeur pour solistes, choeur et orchestre (1950—1954).*

— *Symphonie XIII en Fa majeur (1951).*

— *Symphonie XIV en Mi mineur (1952) "Prix d'Etat 1955".*

— *Symphonie XV en La mineur (1954).*

— *Symphonie XVI „Triomphe de la paix" en Sol majeur (1959).*

— *Symphonie XVII en Sol mineur (1959).*

— *Symphonie XVIII (1961).*

Musique de chambre, instrumentale et vocale

— *Mélodie pour voix et piano (1901).*

— *Sonate en Mi mineur pour violon et piano (1907).*

— *Fugue vocale en Sol mineur (1907) et en Mi bémol pour piano (1911).*

— *Menuet - Scherzo pour quatuor de cordes.*

— *Quatuor pour cordes no. 1 en Fa majeur (1914).*

— *12 madrigaux pour choeur (1916).*

— *12 valses pour piano (1918).*

— *Trois grands préludes pour violon solo (1920).*

— *50 méladies populaires roumaines pour voix et piano (1922).*

— *Sonate en Sol mineur pour violon et piano (1923).*

— *Trio pour piano, violon et violoncelle, Bucarest E.S.P.L.A. (1955).*

— *12 hymnes pour choeur et piano sur un texte anglais (1928).*

— *"Les noces de Zamfira" mélodrame pour piano (1931).*

— *La ronde (danse populaire) en Si mineur pour violon et piano (1935).*

— *Fantaisie pour violoncelle et piano (1938).*

— *4 Menuets pour piano (1939).*

— *6 Suites de danses populaires pour piano (1942).*

— *25 chants populaires pour voix et piano.*

— *Quatour pour cordes no. 2 en La mineur (1948).*

— *Quatour pour cordes nr. 3 en Si bémol mineur (1949).*

— *"In mémoriam" (pour piano ou orchestre) page écrite le jour où la mort de George Enescu a été annoncée.*

— *Poème pour violon et piano.*

Musique chorale

— *Choeurs (Bucarest Editions musicales, 1958).*

— *Messes.*

OEUVRES SCIENTIFIQUES ET DIDACTIQUES :

— *Traité d'esthétique musicale (1923). Prix de l'Académie Roumaine.*

— *Traité de formes musicales (1934).*

— *Traité de la science musicale (manuscrit en français).*

— *Traité de la science musicale (manuscrit en français).*

— *Essai scientifique sur le chant populaire roumain (manuscrit en français).*

— *Cinq monographies théoriques musicales (Contributions à une éventuelle réforme des fondements de la musique).*

— *Manuels de musique (I—IV classes secondaires).*

— *Traité élémentaire de musique (I—VIII classes secondaires).*

— *La musique : art, science et philosophie (manuscrit en langue française présenté au VIII-ème Congrès international de philosophie de Prague).*

— *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir (Bucarest, Institut d'arts graphiques „Bucovina" — I. E. Torouţiu, 1936.*

— *Trois définitions de la musique (présenté à l'Académie Musicale Chigi de Sienne).*

— *Musicalia (grand recueil d'articles musicaux propres, publiés dans des journaux et des revues).*

— *Introduction dans "le système du quart de ton" (revue Muzica, Bucarest, no. 2/1957).*

— *L'harmonisation modale (revue Muzica, Bucarest, no. 4/1957).*

— *Etudes et communication aux différents congrès internationaux.*

Monographies sur DIMITRIE CUCLIN :

Tomescu Vasile : *Le chemin créateur de Dimitrie Cuclin.*

CONSTANTIN DRĂGOI

de l'activité musicologique, critique et des maisons d'edition en Allemagne, en donnant des explications sur le rôle et l'importance de chaque publication, les modalités d'organisation de la vie musicale, dans l'enseignement et dans l'interprétation artistique. Ont été présentés, également, certains aspects de la musique allemande actuelle, les plus récentes compositions de Hindemith, Zimmermann, Stochkhausen et Henze. Rappelons également que la conférence du Dr. Robert Machoud (sur la musique en Bavière au XVII siècle) a été illustrée, par des exemples musicaux tirés de la collection de disques éditée sur la base des plus significatifs manuscrits decouverts.

À la suggestion de l'Union des Compositeurs, la Phylarmonie „Georges Enesco" a organisé un concert symphonique avec des oeuvres de compositeurs allemands d'après guerre, eu première audition. Sous la baguette du chef d'orchestre Mircea Basarab, l'orchestre a interprété les pièces suivantes qui ont donné un aperçu du stade stylistique de la création d'une génération entièrement affirmée : Le concerto pour orgue et orchestre *de Paul Hindemith, soliste Helmuth Plattner,* Fugue *pour orchestre de cordes de Karl Holler,* Musique concertante pour orchestre. op. 10 *de Boris Blacher et la* II-ième Symphonie *de Hanz Werner Henze, Le concert a suscité un vif intérêt.*

Visites à l'Union des Compositeurs.

Le pianiste José Antonio Bezzan de Bresil a effectué (1 avril) — après avoir donné un récital à l'Athenée Roumain — une visite au siège de l'Union des Compositeurs. Il a sollicité une audition ainsi que des partitions de musique roumaine pour le piano.

Dr Walter Zitzenbacher et Dr. Alfred Holzinger, de la Radio-Graz (Autriche) ont sollicité au compositeur Zeno Vancea, le vice-président de l'Union des Compositeurs une interview sur la musique roumaine, effectuant aussi une série d'enregistrements (le 24 avril).

A l'occasion de la tournée du Théâtre musical „Stefan Makedonski" de Sophie (Bulgarie) le compositeur et chef d'orchestre Jules Lewy — dont le ballet Au marché à Sophia *a été presenté a Bucarest — a visité l'Union des Compositeurs (le 25 avril).*

Il faut mentionner, entre autres hôtes : Mr. Valih, directeur du Rex

Concertet, de Stockholm(le 10 avril), le professeur Kenneth Moore, chef d'orchestre à Oberlin College d'Olio (U.S.A.) (le 10 avril), et Richard Rybaryc, le chef de la section d'Histoire de la musique à l'Institut de Musicologie de l'Académie de Tchécoslovaquie.

Bulletin no. 3

PREMIERES AUDITIONS

ROUMAINES

avril 1969

Aeker Dieter — Concerto pour piano, cuivres et percussion (soliste : Harold Enghiurliu. Orch. Symphonique Radio, chef I. Conta, 29/IU).

Beloiu Nicolae — Symphonie (Orch. symphonique Radio, chef I. Conta, 17/U).

Boldizsár Csiky — Concerto pour orchestre (Philharmonie de Timişoara, chef. R. Georgescu, 12/13/IU).

Bratu Theodor — L'Opéra „Le chêne de Borzeşti" (première à l'Opéra d'Etat de Jassy, chef I. Baciu — 23/IU).

Brânzeu Nicolae — L'oratorio „Le Maître maçon Manole" (Philharmonie d'Arad, chef N. Brânzeu, 12/13.IU).

Csáko Adalbert — Concerto — grosso (Philharmonie d'Oradea, chef M. Raţiu — 7/IU).

Popovici Doru — L'Opéra „Mariana Pineda" (première à l'Opéra d'Etat de Jassy, chef I. Baciu — 23/IU).

Georgescu Corneliu Dan — „Blanc et noir" (l'Orchestre symphonique Radio, chef I. Conta — 29/IU).

Meţianu Lucian — „Ergodica" (l'Orchestre symphonique Radio, chef I. Conta, 29/IU).

Petra Carmen Basacopol — Concerto pour piano et orchestre (soliste Ana Iftinchi, la Philharmonie de Jassy, chef Traian Mihăilescu, 25/26/IU).

Tăranu Cornel — „Alternances" (l'Orchestre de Studio Radio, chef L. Ionescu, 24/IU).

Vulcu Sorin — Symphonie (l'Orchestre symphonique Radio, chef. I. Conta,

Nouveautés éditoriales

Vient de paraître à la maison d'Édition musicale de l'Union des Compositeurs :

Musique de chambre

La Maison d'édition musicale de l'Union des compositeurs, vient de publier sa première monographie „Weber", qui bénéficie de la haute compétence et de la culture du profeseur Karl Laux, l'auteur du livre. Recteur à l'Ecole supérieure de musique „Carl Maria van Weber" de Dresde — où ont vu le jour les plus inspirées pages du compositeur et où sa mémoire est toujours vénérée — Karl Laux, connait à fond la vie et l'oeuvre de la biographie écrite par le fils du compositeur, et réalise une analise judicieuse de son oeuvre et de sa vie.

Travailleur assidu, plein d'élan, esprit méthodique, fréquentant un milieu culturel et social raffiné, Weber arrive à devenir une personalité complexe .Créateur d'une riche oeuvre instrumentale, symphonique et d'opéra, il a été à la fois un pianiste virtuose, poète, critique de musique, d'art, animant intensément la vie musicale de son temps.

Dans son livre, l'auteur analyse les pièces brillantes pour piano qui lui on conféré une célébrité mondiale, aussi bien que leur interprétation à l'époque. Les sonates, tout spécialement la sonate en la majeur, ainsi que le Concerto pour piano en mi bémol majeur, constituent aujourd'hui encore, la pierre de touche des pianistes virtuoses ; ces pièces représentent à la fois une étape importante dans la littérature du piano, ayant ouvert le chemin à Chopin, Schumann et Liszt.

L'auteur met un puissant accent sur la création d'opéra de Weber, et plus particulièrement sur le **Frieschutz, qui marque** le début de l'opéra national allemand, émancipé ainsi des influences italiennes. Romantique par les sources d'inspiration et les cadres choisis — la nature, la forêt allemande — par l'introduction du surnaturel, Weber reste, pourtant, un réaliste par les éléments d'ordre populaires (scènes paysannes, de chasse etc.). Le surnaturel est utilisé seulement comme symbôle pour concrétiser le bien et le mal — thème fondamental dans sa création d'opéra. Obéron même — féérie des elfes et des génies des eaux, évoquant en même temps le monde oriental — garde ce sens du surnaturel ; par ses sonorités et par ses rythmes, Weber est aussi le précurseur de Mendelssohn, de Nicolaï et de Lortzing. Avec Euryanthe, Weber se dégageant du **Singspiel** et de ses dialogues, a l'intution de la nouvelle voie de l'opéra et ouvre le chemin du drame musical wagnérien.

Weber est un romantique par l'expression musicale, par de nouveaux moyens harmoniques, par la couleur instrumentale et par une éblouissante orchestration. Les instruments à vent, si chers au compositeur, acquièrent une importance encore inconnue jusqu'à lui. Weber réalise des effets spécifiques, par l'harmonieuse fusion des sonorités de la clarinette et des cordes. Il élargit l'aire d'expresion de la clarinette en utilisant d'une marière géniale les posibilitées les plus cachées de l'in strument ; le hautbois peut, d'autre part, accompagner ingénieusement la pantomine (dans l'opéra Sylvane) ; le cor personnifie — comme dit Berlioz — la forêt allemande, et l'emploi du piccolo reste unique dans la création d'opéra. L'auteur souligne la contribution apportée, dans ce sens, par la collaboration du compositeur avec l'interprète.

L'ouvrage, qui appartient à un musicologue de sérieuse formation scientifique, contient un matériel dense, élaboré méthodiquement, échilibré par un esprit subtil qui discerne les valeurs. Il est envisagé sous l'aspect culturel, social et politique de l'époque romantique du compositeur. Ce livre — dont l'excellente version roumaine est due à Cristina Petrescu — est utile au spécialiste et communique également au lecteur une vive admiration pour la création originale du compositeur allemand.

SIMONA ODOBESCU

Walter Mihai Klepper : Sonate pour flute et viole
(Partition)

Musique didactique

V. Iusceanu : Solfèges — volume III.

Musique légère

Temistocle Popa : L'autre soir le coeur m'a dit *(vers de Mircea Block : Aurel Giroveanu :* Après la nuit, vient le jour *(vers de Tudor Muşatescu) ; Elly Roman :* Je t'embrasse sur mon coeur *(vers de Victor Eftimiu) ; Vasile Veselovschi :* L'échelle de soie (vers *de Mihai Maximilian ; Noru Demetriad :* Je t'invite à la danse *(vers de Mihai Dumbravă ; Richard Stein :* Bibelots *(vers de Sanda Movilă) ; Edmond Deda :* Oh ! mon petit coeur *(vers de Harry Negrin) — feuillets détachés contenant la musique et les vers.*

„Parmi les fleurs" cahier No II, textes de chants populaires.

Musicologie (biographies romancées)

Louis Barthou — La vie sentimentale de Richard Wagner

Le livre fait le portrait du grand musicien romantique, vu à travers sa vie sentimentale. En utilisant des documents biographiques authentiques — des lettres, des memoires etc — l'auteur cherche à mettre en évidence de nouveaux aspects de la personnalité de Wagner, en tant qu'homme, et que musicien. La traduction est due au critique d art Jean Victor Pandelescu : le livre se situe dans la série des monographies qui enrichissent la bibliographie de Wagner dans la langue roumaine.

Enesco, *par Emanoil Ciomac* compte-rendu sommaire.

En jetant un regard rétrospectif sur la bibliographie enescienne, on peut apprécier qu'elle commence à devenir représentative — par la qualité autant que par le nombre des études parus — pour ce maître de l'art contemporain. Des monographies, des études analytiques de sa création, des matériaux documentaires, des articles et des essais complètent progressivement le portrait du musicien. Mais en dehors de la rigueur scientifique, et des études esthétiques, la personnalité de Georges Enesco nous est esquissée par la pensée et les souvenirs de tous ceux qui l'ont conu et lui ont témoigné une amitié sincère. Ici, la valeur documentaire réside dans l'émotion de l'évocation, la chaleur des images, dans l'inédit de l'explication humaine de la personalité enescienne, tellement complexe. Dans ce sens, il manquait, peut-être, jusqu'à présent, un livre. Emanoil Ciomac, le traducteur en roumain du monumental opéra Oedipe, *comble de la sorte cette lacune. En le connaissant de près, collaborant et appréciant l'art du maître au fil des années dans le contexte de la vie musicale roumaine, le critique Emanoil Ciomac a tâché d'écrire un livre qui envisage plutôt l'art poétique de Georges Enesco que les discussions esthétiques. C'est pour cette raison que dans ce livre, qui a été achevé peu de temps avant la mort de l'auteur, nous n'allons pas trouver une suite chronologique d'événements, ou une ordonnance d'après les genres ou bien selon les orientations de la création. On voudrait croire que justement le flux capricieux du souvenir, en dehors du fait que Ciomac n'a plus eu le temps de revenir sur sa première rédaction, a déterminer la forme libre de la mise en page, sa spontaneité, ainsi que le contenu hétérogène des divers chapitres qui donnent l'impresison de faire partie d'un vaste reportage. On doit faire une mention spéciale pour la musicologue Liliana Firca, qui a soigné la présente édition du livre. Il s'agit de l'organisation des matériaux existants ainsi que de la probité envers les idées et le charme poétique qui caracterise le style d'un des plus importants critiques de la musique roumaine — Emanoil Ciomac.*

Le rythme musical *par le professeur Victor Giuleanu*

compte-rendu sommaire

De nos jours, l'action de débattre au plus haut niveau les problèmes concernant le langage musical, n'apparaît plus comme une pédante dissertation, isolée de la réalité contemporaine, mais comme une necessité, en mesure de donner une explication aux lois qui régissent l'évolution de l'art des sons. En proposant un pareil débat analytique, le professeur Victor Giuleanu, le recteur du Conservatoire de Bucarest, entreprend dans le premier tome du traité sur le „Rythme musical" une intéressante et complexe investigation sur l'un des éléments essentiels de la musique. L'optique de l'analyse et de l'explication du phénomène en soi apparaît dans son traité enrichie d'une concepiton historique, l'auteur faisant preuve qu'il n'est pas possible d'entreprendre un éclaircissement des problèmes respectifs, en isolant les catégories théoriques des principales périodes de l'evolution dans le temps. Dès l'antiquité et jusqu'à présent, le rythme apparaît comme une constante du developpement du langage sonore spécifique, qui détermine et explique l'essence du discours musical, l'apparition et l'affirmation des différents styles, de l'architectonique et des formes.

En suivant la présence du rythme dans la musique, Victor Giuleanu embrasse graduellement les coordonnées théoriques impliquées par les relations rythme — mélodie, rythme — harmonie et, dans un sens plus large, rythme — phénomène sonore. Dans la littérature universelle, une pareille étude a été accomplie, en partie, par quelques théoriciens de renom. L'auteur du présent volume porte plus loin les suggestions des recherches antérieures, réalisant, dans la musicologie roumaine, une importante étape — celle de situer les débats theoriques au niveau des préoccupations esthétiques et musicales contemporaines.

A l'appui de cette affirmation vient non seulement une riche documentation concernant le facteur historique, mais aussi les discussions sur les aspects du phénomène rythmique dans la musique atonale, le concept de rythme sérial. Quoique une oeuvre de stricte spécialité écrite pour des musiciens, le monde dont l'auteur envisage la liaison du rythme musical avec les autres arts élargit considérablement la sphère de l'intérêt artistique. Il suffit de mentioner l'importance que prend, dans la présente oeuvre, la liaison entre la musique et la poésie, envisagée du point de vue de l'interpénétration de ces deux arts. Le théoricien s'octroye ainsi le loisir de méditer sur le beau artistique, sans faire des délimitations qui pourront isoler les manifestations entre elles. Ou peut dire même que le "Rythme musical" suggère une collaboration libre entre tous les arts par ce qu'ils ont de commun, réalisant ainsi certains généreux projets du temps de la Renaissance.

Sumar

Din tezele celui de-al X-lea Congres al P.C.R.

Theodor Bratu (muzica și versurile)
Astăzi încrestăm în grindă . . . . (Planșă)

Doru Popovici (muzica) Alexe Mateevici (versuri)
Limba noastră . . . . . (Planșă)

Zeno Vancea
Dezvoltarea simfoniei românești (II) . . 1

DIN CUVÎNTUL PARTICIPANȚILOR LA ADUNAREA GENERALĂ

Corneliu Cezar 5
George Derieteanu 7
Junger Erwin 9
Nicolae Kirculescu 10
Elly Roman 12
Vasile Tomescu 13

J.-U. Pandelescu
Ionel Perlea 16

Victor Giuleanu
Ioan D. Chirescu la 80 de ani . . . 20

CREAȚII ROMÂNEȘTI

Luminița Vartolomei
Eteromorfie de Șt. Niculescu 23

VIAȚA MUZICALĂ

J.-U. P.
Retrospectivă 26

Constantin Răsvan
Concert omagial 30

Ion Pelearcă
Muzica de fanfară în actualitate . . . 30

Gr. C.
Tribuna tinerilor compozitori 32

DIN ȚARĂ

Grigore Constantinescu
Iași 32

Emil Dragea
Cluj 34

Alma Cornea-Ionescu
Timișoara 35

DE PESTE HOTARE

Ana Frost
Impresii muzicale din America 36
Nouvelles musicales de Roumanie 41

Sommaire

Quelques thèses du X-e Congrès du P.C.R.

Theodor Bratu (musique et vers)
Aujourd'hui, nous gravons dans la poutre (Planche)

Doru Popovici (musique) Alexe Mateevici (vers)
Notre langue . . . . . (Planche)

Zeno Vancea
Le développement de la symphonie roumaine (II) 1

EXTRAITS DES DISCOURS DES PARTICIPANTS À L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Corneliu Cezar 5
George Derieteanu 7
Junger Erwin 9
Nicolae Kirculescu 10
Elly Roman 12
Vasile Tomescu 13

J.-U. Pandelescu
Ionel Perlea 16

Victor Giuleanu
Ioan D. Chirescu à ses 80 ans 20

OEUVRES MUSICALES ROUMAINES

Luminița Vartolomei
Eteromorfie par St. Niculescu 23

LA VIE MUSICALE

J.-U. P.
Rétrospective 26

Constantin Răzvan
Concert en hommage 30

Ion Pelearcă
La musique de fanfare dans l'actualité . . 30

Gr. C.
La tribune des jeunes compositeurs . . 32

L'ACTUALITÉ MUSICALE DANS LE PAYS

Grigore Constantinescu
Jassy 32

Emil Dragea
Cluj 34

Alma Cornea-Ionescu
Timișoara 35

L'ACTUALITÉ MUSICALE À L'ÉTRANGER

Ana Frost
Impressions musicales d'Amérique . . . 36
Nouvelles musicales de Roumanie 41

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația: București — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7
Telefon: 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

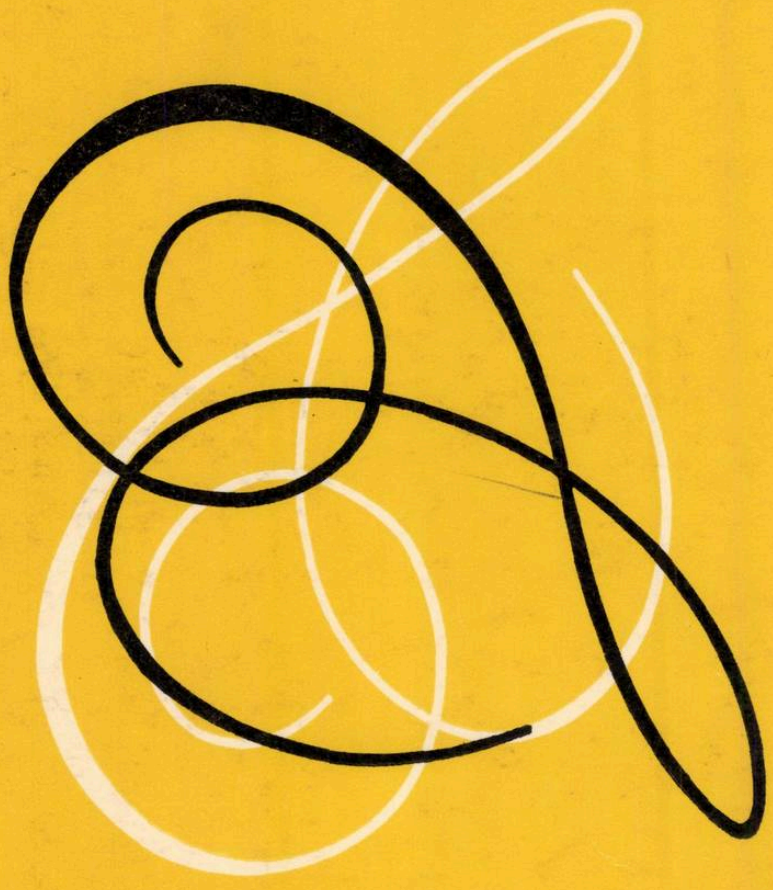
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

64.421

I.P. „Informația" — c. 3499

LEI 7



muzica

IULIE

1969

7

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XIX Nr. 7 IULIE 1969

Au vorbit aici cîţiva scriitori despre preocupările pentru dezvoltarea literaturii ; s-a vorbit, de asemenea, despre dezvoltarea artei. Desigur, aceste sectoare de activitate ocupă un loc important în munca de educaţie, de formare a omului societăţii de mîine. Este necesar să acordăm mai multă atenţie acestei activităţi faţă de ceea ce se scrie, faţă de ceea ce se pictează. Firește, tovarăşi, în ţara noastră există o deplină libertate de creaţie ; fiecare scriitor — spun unii — creează după felul cum gîndeşte. Considerăm însă că aceasta nu este suficient. Libertatea de creaţie înseamnă a crea în spiritul societăţii în care trăieşti, a acţiona în spiritul ideologiei caracteristic societăţii în care îţi desfăşori activitatea. Noi înţelegem libertatea creaţiei literar-artistice în contextul ideologiei noastre marxist-leniniste, a ideologiei comuniste. Desigur, se poate picta şi abstract, se poate scrie şi în aşa fel, încît să nu fii înţeles de oameni, să spui că eşti cu atît mai valoros cu cît eşti înţeles de mai puţini oameni. Noi avem nevoie însă de o artă care să fie pe deplin înţeleasă de constructorii socialismului de astăzi. Pentru ei trebuie scris, pentru ei trebuie să se compună muzica, pentru ei să se picteze (aplauze prelungite). Numai aşa oamenii de creaţie literar-artistică, vor dovedi că îşi înţeleg locul în societate, că au înţeles comandamentele vremii, că merg în pas cu poporul (aplauze puternice).

Sigur, nu e rău să gîndeşti ce va fi peste două mii de ani ; sînt oameni care au imaginaţie bogată şi pot să scrie despre asemenea lucruri. Aceasta va interesa, poate, pe cineva. Vor fi citite de un cerc mai larg sau mai restrîns de oameni, dar este cert că vor avea o influenţă redusă în educaţia socialistă a oamenilor noştri de azi. Trebuie să scriem despre faptele măreţe ale poporului nostru, despre tot ce se face în România, despre tot ceea ce se construieşte prin munca entuziastă a tuturor celor ce locuiesc în această patrie ; să scriem despre uriaşa luptă pentru progres şi pentru pace a tuturor oamenilor de pe toate continentele ; acestea să fie redate în arta noastră cît mai minunat, cît mai frumos, pentru a însufleţi poporul în muncă şi luptă. Numai astfel scriitorul îşi va realiza menirea, va dovedi că este alături de popor, va fi iubit şi îşi va găsi locul în popor (vii aplauze).

Firește, vor putea trăi, ca şi pînă acum, şi cei care vor scrie altfel ; dar cred că aceşti creatori nu pot să aibă pretenţia ca statul, societatea, să susţină o asemenea literatură şi artă ; societatea este liberă şi ea să susţină — material, financiar şi moral — acele opere care-i servesc interesele ; cu alte cuvinte, libertatea este reciprocă (vii aplauze).

(DIN CUVÎNTAREA TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU CU PRILEJUL VIZITEI ÎN MUNICIPIUL CLUJ)

Coordonate ale muzicii românești contemporane

de Octavian Lazăr Cosma

Marile epoci se înscriu în istorie pe măsura personalităților pe care le generează și, implicit, care le reprezintă. Există în această privință un perfect raport de interacțiune între epocă și personalitate, condiționarea fiind reciprocă, profundă și determinantă. Aplicînd acest adevăr la domeniul muzical contemporan constatăm o indisolubilă conexiune a celor doi factori enunțați a cărei finalitate se concretizează în panorama înfloritoare a creației muzicale românești oferind proporții nemaiîntîlnite în secvențele istorice anterioare.

Grandiosul proces declanșat în toate compartimentele vieții sociale românești de evenimentul de răscruce din vara anului 1944, după care România sub conducerea Partidului Comunist a pășit în Evul Socialist, se reflectă cu intensitate în sfera creației muzicale, determinîndu-i caracteristici, dimensiuni și sensuri inedite. Ne propunem să înfățișăm cîteva dintre aceste sensuri în rîndurile ce urmează, pentru a demonstra, fie și succint, traiectoria dinamică și ascendentă a componisticii de astăzi, corelația dintre spiritul epocii și personalitățile reprezentative, diversitatea stilistică.

Ceea ce impresionează în muzica românească este vigoarea și profunzimea expresiei, forța de iradiere. Preluînd sugestiile vitale ale folclorului și manifestînd receptivitate față de rezonanțele muzicii contemporane, creația prezintă un spectru sonor policrom bogat în idei, nuanțe și potențiale expresive. Sub acest aspect flacăra tradiției muzicale este mereu trează. Cele mai variate surse ideatice sînt exploatate cu efect, conferind muzicii robustețe, dezinvoltură tinerească, spontaneitate. Generozitatea fluxului sonor se află în directă proporție cu densitatea imagistică desfășurată într-un debordant proces de împliniri și metamorfozări. Dar vigoarea expresiei nu poate fi înțeleasă decît în strictă dependență de problema împletirii vocilor diferitelor generații, a conlucrării dintre personalitățile reprezentative indiferent de vîrstă și platformă stilistică.

Faza contemporană a muzicii românești nu debutează spectaculos printr-un șoc stilistic. Dimpotrivă, se impune prin atașamentul față de evoluția anterioară. Fenomenul apare explicabil datorită continuării activității, în noile condiții sociale a celor mai importanți compozitori din prima parte a veacului nostru: George Enescu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Mihail Andricu, Zeno Vancea, Ioan D. Chirescu, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri. Alături de această viguroasă pleiadă se remarcă creatorii care se afirmă cu cîțiva ani mai înainte. Perioada socialistă le va consfinți maturitatea artistică: Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Nicolae Buicliu, Diamandi Gheciu, Achim Stoia. Orizontul stilistic variat va fi predominat de atașamentul față de folclor, într-o formă ce conjugă armonios raportul citării cu stilizarea. Creația acestora se va remarca prin cîteva lucrări monumentale intrate în circuitul valorilor unanim recunoscute, titlurile următoare fiind edificatoare: Concertul pentru orchestră de coarde și Preludiul simfonic de Ion Dumitrescu, Simfonia a III-a „Ovidiu" de Sigismund Toduță, Oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, Octetul „Din isprăvile lui „Păcală" de Tudor Ciortea, Simfonia a VIII-a de Alfred Mendelsohn.

Evident delimitările categorice sînt dificile și riscă să apară convenționale. Într-un anumit fel, ca vîrstă, și Paul Constantinescu poate fi afiliat liniei de mai sus, avînd numeroase contingențe stilistice cu Ion Dumitrescu, de exemplu. Generația următoare avînd numeroase corespondențe stilistice cu cea imediat anterioară este reprezentată prin stilul unor creatori ca Mircea Chiriac, Ludovic Feldman, Alexandru Paşcanu, Liviu Comes, Valentin Gheorghiu, Tudor Jarda, Ovidiu Varga, Gabor Jodal, Hilda Jerea, Norbert Petri. Sub aspectul influențelor pe care le asimilează se remarcă o vie aderență la marile curente ale secolului nostru. Această tendință va fi mai accentuată în creația promoțiilor generației secvente formată în anii etapei contemporane, ce se afirmă în deceniul

al şaselea, împlinindu-se după 1959. Compozitorii acestui val aduc o varietate de temperamente ce se traduce pe plan stilistic printr-un adevărat evantai de diversificări stilistice.

Etapa postromantică bogat impregnată de virtuţile folclorului deşi îi atrage nu le mai satisface dorinţa de autodefinire, fapt pentru care caută noi impulsuri în direcţiile de rezonanţă mondială. Reprezentanţii săi sînt : Theodor Grigoriu, Radu Paladi, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Laurenţiu Profeta, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Wilhelm Berger, li se alătură la scurt interval, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Doru Popovici, Sergiu Sarchizov, Adrian Raţiu, Marbe Myriam, Andrei Porfetje, Theodor Bratu, Mircea Istrate, Nicolae Beloiu, Walther Kleper, Carmen Petra, Zoltan Aladar, Vasile Herman, Cornel Ţăranu, Gheorghe Costinescu, Dan Constantinescu.

Ulterior se înrolează în frontul componisticii noi nume care au manifestat o atitudine şi mai favorabilă receptării sugestiilor stilistice de pretutindeni : Liviu Glodeanu, Alexandru Hrisanide, Nicolae Brînduş, Ştefan Zorzor, Mihai Moldovan, Lucian Meţianu, Cornel Cezar, Cornel Georgescu, Dieter Aker, Irina Odăgescu, Octav Nemescu, George Draga, Costin Miereanu. Acestor consacraţi compozitori tineri li se vor adăuga noi nume care bat la porţile făurarilor artei sonore.

Abundenţa numelor, riguros selectate, reprezintă premiza esenţială a împlinirii creaţiei româneşti şi totodată cea mai concludentă mărturie a succeselor de necontestat în acest deceniu. Vorbim de succes deoarece numele menţionate se află înscrise în analizele unor prestigioase concursuri internaţionale, figurează pe multe din afişele concertelor marilor formaţii muzicale, sînt consemnate cu entuziasm în cronici şi studii muzicologice. Sesizînd cele aproximativ şase valuri ale şirului generaţiilor compozitorilor români nu facem altceva decît să aducem un argument în pledoaria diversităţii stilistice. Evident, în ultima vreme interesul spre tehnicile componistice noi este mai accentuat, ceea ce marchează legitima necesitate de împrospătare a sferei discursului muzical. Se apelează în acest sens la izvoare diferite. Am vorbit despre interesul manifestat de creatorii noştri faţă de direcţiile de avangardă europeană. Fenomenul nu este însă nou în muzica românească. Mai de grabă putem vorbi despre reeditarea unei modalităţi de a se asigura acelaşi mers cadenţat al creaţiei autohtone cu cea universală. Spunem reeditare, deoarece acest aspect apare ca un leitmotiv în muzica românească încă de pe vremea compozitorilor George Stephănescu, Iacob Mureşianu, Eduard Caudella, George Dima. Condiţia afirmării şcolii muzicale naţionale româneşti era fuzionarea elementului folcloric cu tiparele clasice ale genurilor şi formelor muzicale. De aici a izvorît necesitatea însuşirii creatoare a tot ceea ce apărea nou şi viabil în practica muzicală a timpului. Reacţia muzicienilor noştri faţă de evoluţia mijloacelor de expresie devine mai activă odată cu generaţia lui Enescu. Ca să nu ne referim la această ilustră personalitate mai cunoscută, vom invoca numele lui A. Alessandrescu, mare admirator al impresionismului, al lui A. Castaldi un spirit de sinteză care înglobează în muzica sa sugestiile debussiste cu cele straussiene şi mahleriene. Nu trec fără ecouri româneşti nici celelalte curente sau direcţii cu nume de rezonanţă : neoclasicismul şi expresionismul. Se cunoaşte că Filip Lazăr va fi unul dintre susţinătorii fervenţi ai căutărilor neoclasice în muzică în cadrul societăţii pariziene „Triton".

În zilele noastre, această atitudine de conlucrare, acest fenomen de interferenţă se amplifică, fapt care ne permite să constatăm că cele mai diverse maniere de creaţie sînt reperate de compozitori pe măsura talentului de care dispun. Nu lipsesc clişeele epigonice, dar, din fericire, ele sînt limitate de talent şi spiritul de discernămînt. Astfel se face că în muzica noastră există un flux sănătos, neprielnic pastiştei. El se datorează tradiţiei naţionale româneşti. Pentru că mai presus de ori ce, compozitorii noştri sînt ataşaţi muzicii folclorice şi profesioniste româneşti din care-şi extrag seva, în funcţie de gust, simţămînt şi cultura fiecăruia. Oare nu subliniază cu pregnanţă acest adevăr afirmaţia ce revine insistentă în intervenţiile creatorilor contemporani care se declară continuatori direcţi ai muzicii enesciene ? Au avut posibilitatea să asimileze numeroase elemente de la muzica nouă vieneză, dar nu ne îndoim nici o clipă că au avut mai multe de învăţat stînd aplecaţi asupra partiturilor lui Enescu. Dar nu numai Enescu. Se poate demonstra continuitatea muzicii noastre, a principiilor componistice a lui Mihail Jora Paul Constantinescu şi ai altor antecesori în creaţia celor mai tineri compozitori.

Pentru a nu fi acuzaţi că vehiculăm doar afirmaţii generale ne explicăm, recurgînd la exemple concrete. Încă în muzica perioadei interbelice se lărgeşte orizontul stilistic al creaţiei profesioniste prin valorificarea folclorului ţărănesc, orăşenesc şi a muzicii bizantine. Aceste trei ample direcţii îşi găsesc reprezentanţi străluciţi în creaţia contemporană. Aşa bunăoară, filonul bizantin va fi magistral explorat în cele două „Oratorii" ale lui Paul Constantinescu, mergîndu-se pe linia refacerii ambianţei sonore de elevaţie şi arhaism caracteristică domeniului psaltic. Mircea Chiriac apelează la aceeaşi zonă în multe pagini din baletul „Iancu Jianu". Doru Popovici valorifică structuri modale bizantine şi principiul monodic în „Simfonia III-a", iar Nicolae Brînduş, în ciclul de lieduri „Psalmi", aprofundează stilul bizantin insistînd îndeosebi asupra va-

riatelor modalităţi de cîntare vocală. În acest sens se asigură continuitatea muzicală specifică din vremuri străvechi pe aceste meleaguri, dîndu-i-se rezonanţe contemporane, printr-o receptivitate deschisă faţă de descoperirile tehnice de pretutindeni. Se îmbină armonios în acest fel, vechiul cu noul, naţionalul cu universalul. Ceea ce este însă cu totul meritoriu se referă la faptul că sugestiile bizantine furnizează forme de expresie absolut originale capabile să îmbogăţească patrimoniul universal. Am ajuns în acest fel la un aspect extrem de semnificativ pentru creaţia românească de astăzi.

Procesul componistic se profilează într-o debordantă complexitate. Preluarea sugestiilor venite din afară, ca şi din interior reprezintă numai o treaptă în scara autodefinirii. Nu cantitatea asimilării este importantă ci calitatea ei, altfel spus, nu fenomenul asimilării cît aportul personal al respectivului compozitor, contribuţia propriei sale individualităţi creatoare. Calea cea mai des întîlnită, variind de la un creator la altul, este aceea a sintezei într-o viziune individuală. Preluarea principiilor muzicii seriale, aflată la înaltă temperatură în jurul anului 1960 se efectuează în concordanţă cu sensibilitatea definitorie pentru noi, valorificîndu-se structurile modalismului folcloric. În acest fel se fundamentează în cele mai importante lucrări aşa numitul „total cromatic", de rezonanţă specific românească celor douăsprezece sunete într-aşa fel încît să pună în relief anumite intervale frecvente în practica folclorică, să faciliteze ordonări sonore cu caracter melodic şi cadenţial apropiate de sursa semnalată. Prin urmare, compozitorii apelînd la cuceriri recunoscute, lărgind orizontul sonor, caută cu ardoare semnele distincte pentru relevarea profilului stilistic. Aceasta, pentru că, nu contează nimic mai mult în compoziţie pe linia dobîndirii perenităţii, decît distincţia proprie, timbrul autentic, specificul individualităţii care pune într-o evidenţă particulară mesajul umanist exprimat.

Dinamica desfăşurare a curentelor şi modalităţilor componistice caracteristice primei părţi a veacului nostru se accentuează şi mai mult în zilele noastre. Dorinţa de a fi mereu la curent cu ultima tehnică determină o anumită modelare a stilului, am spune o mimetizare componistică. Fenomenul trepidant al înnoirilor se repercutează nu numai pozitiv în aria componistică. Se întîlnesc şi lucrări neinspirate, în care primatul tehnicii întunecă spontaneitatea expresiei. Adeseori se produc deturnări de concepţii, de stiluri, dînd naştere unor simptome de criză individuală. Evident, aceasta capătă uneori turnuri dramatice. Ceea ce este nou şi caracteristic în muzica contemporană se referă la dinamica progresiune stilistică, adică la varietatea modalităţilor de compoziţie existentă în creaţia aceluiaşi autor. Dacă în epocile istorice precedente, fiecare personalitate se încadrează în fruntariile unui curent, astăzi devine caracteristică neîncadrarea, ceea ce înseamnă înglobarea mai multor curente în propriul stil, cu alte cuvinte, apelarea evolutivă la modalităţi diferite, adeseori aflate la poli componistici diametrali.

În această situaţie, devine şi mai acută găsirea timbrului individual, se simte mai necesară ca oricînd găsirea propriei coloane vertebrale, a acelui ax care în pofida direcţiilor stilistice pe care se navighează să se racordeze la acelaşi punct. Acest factor constant rămîne în continuare, cu şanse de supravieţuire verificate, fondul folcloric. Problema nu se pune pentru prima oară în muzica românească. A sesizat-o şi rezolvat-o la timpul său, George Enescu, muzician influenţat la rîndul său de direcţiile muzicale autoritare ale timpului. Mai ales prima perioadă de creaţie înregistrează oscilări de la un curent la altul în dorinţa nepotolită a autorului pentru autoidentificare. Influenţele amintite se dovedesc astăzi puternic dominate de legătura lui Enescu cu folclorul, care i-a asigurat coloana vertebrală despre care vorbeam. Chiar în lucrările mai evident legate de un anumit curent se resimt rezonanţele folclorice. Cu timpul ele vor apărea predominante, într-o esenţializare de amplă forţă. Folclorul se transformă într-o materie pe care Enescu o prelucrează, o stăpîneşte cu puternica-i personalitate.

Rădăcinile folclorice constituie temelia, soclul de granit de pe care se efectuează continuitatea naţională a muzicii epocii socialiste, manifestînd aceeaşi deschisă receptivitate faţă de noul muzicii contemporane. Această cale va fi dublată de străduinţa compozitorilor de a da glas în lucrările lor patosului constructiv, spiritualităţii omului zilelor noastre. Desigur, diferite vor fi căile de valorificare ale undelor desprinse din mediul României moderne. Dar ele se sesizează cu uşurinţă, devenind la rîndul lor, unde purtătoare ale fiorului sensibilităţii noastre contemporane.

Legătura indestructibilă cu folclorul nu se prezintă uniform şi simplist. Se conturează o gamă policromă a modalităţilor de valorificare a folclorului de la citatul direct la esenţializări de parametri, permiţînd o vizibilă distanţare faţă de punctul de pornire. Într-o asemenea largă zonă de investigaţie folclorul devine un atribut peren care intervine discret, uneori abea perceptibil, pentru a defini elementul unitar, de legătură şi diversitate al creaţiei româneşti de astăzi. Vom exemplifica acest aspect, nu însă înainte de a sublinia, odată în plus, complexitatea sub care se prezintă panorama muzicii româneşti, respectiv diversitatea stilistică care este atît de vitală şi concomitent, caracteristică.

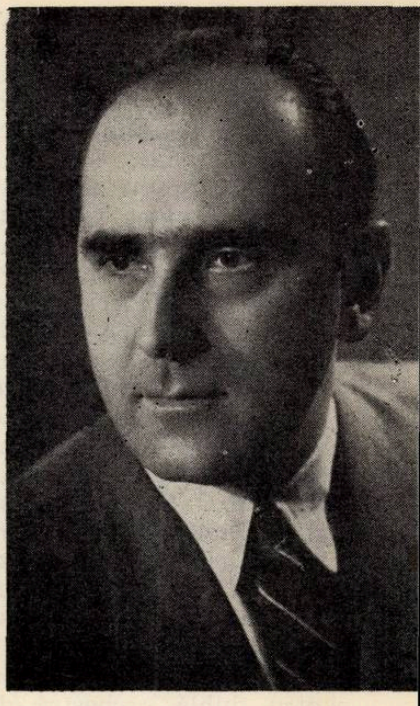
Diversitatea se prefigurează în cazul autenticelor personalităţi creatoare ca expresie stilistică a redării propriei sensibilităţi. Pe un alt plan, diversitatea apare în cadrul aceleiaşi

individualităţi ca o delimitare stilistică a fiecărei compoziţii în parte sau a unui anumit grup de compoziţii. Acestea sînt coordonatele diversităţii individuale. Există însă factori de înrudire a totalităţii stilurilor existente astăzi în România, factori spirituali, produşi ai mediului care îi sînt definitorii. În acest sens, cu toată diversitatea reperată există o anume omogenitate stilistică românească, a cărei voce se înscrie organic în cadrul diversităţii mondiale, putînd fi relativ uşor sesizată. Astfel, traiectoria creaţiei lui Theodor Grigoriu cunoaşte o variabilă şi totuşi constantă linie ascendentă de diversificare. Suita pentru Cvartet de coarde „Pe Argeş în sus" (1953) îl prezintă ca un admirator al folclorului arhaic, ţărănesc în perfectă sincronizare cu linia reprezentată de Mihail Jora şi Paul Constantinescu. În „Variaţiuni Simfonice pe un cîntec de Anton Pann" (1955), Grigoriu reactualizează într-o factură orchestrală modernă, luxuriantă, vechile intonaţii ale cîntecelor orăşeneşti. În „Suita Teatrală" (1956) Grigoriu nu este străin de curentul neo-clasic, pentru ca în „Concertul pentru dublă orchestră de cameră şi oboi" (1957) să se apropie considerabil de stilul muzicii noii şcoli vieneze. În „Omagiu lui Enescu" (1960) pe un plan generalizat compozitorul revine la matca tradiţiei autohtone, punînd accent pe împletirea desenelor monodice şi pe modalismul cromatic de tip enescian. În „Vis cosmic" (1964) tehnica componistică este diametrală, blocurile sonore masive, culorile timbrale, suprapunerile lineare trec pe prim plan, înălţîndu-se într-o succesiune arhitecturală impunătoare, pentru a ilustra fantezia visului escaladării cosmice. Din nou revine la lirismul meditativ şi la robusteţea ritmică a jocului folcloric în „Simfonia cantabile" (1967) circumscrisă într-un perimetru apropiat tradiţiei naţionale romantice, pentru ca în „Elegia Pontica" (1969) să investigheze în domeniul sonor arhaic şi viguros organizat pentru a obţine sonorităţi contemporane de amplă concentrare.

Aceeaşi paletă stilistică diversă o demonstrează, pentru a ne referi la un nou exemplu, luat aproape la întîmplare, şi creaţia lui Ştefan Niculescu. În „Simfonia I" (1957) se preconizează o sferă romantică cu puternice inflexiuni de obîrşie modală. „Cantata festivă" (1959) închinată lui 23 August 1944, aduce o ambianţă lirică, amintind, pe alocuri, de muzica enesciană. „Simfonii pentru 15 instrumente soliste" (1963) relevă aceeaşi efuziune lirică, dar de o altă sferă, putîndu-se detecta rezonanţe ale stilului unor compozitori ca Messiaen şi Boulez. În sfîrşit, în „Eteromorfie" (1968) se valorifică procedeul cîntării eterofonice existent în folclorul românesc şi în creaţia lui Enescu, într-o manieră de avangardă, cu o factură orchestrală ce nu mai are nimic tradiţional. Am putea amplifica exemplele, pentru a susţine teza că în pofida oscilaţiilor întîlnite în muzica aceluiaşi compozitor există o fuziune profundă a creaţiei profesioniste cu cea folclorică, într-un cadru mai general, cu mediul ţării natale.

Epoca României Socialiste a dat un puternic imbold creaţiei muzicale, marcînd condiţiile optime afirmării nestingherite a talentelor, a personalităţilor. Faptul că în ţara noastră se desfăşoară un proces extrem de bogat, multiplan şi stimulator în domeniul componistic, ce impune mereu atenţiei nume şi titluri apreciate atît de publicul autohton, cît şi de cel de peste hotare care vine în contingenţă cu noua muzică românească, înseamnă că auspiciile sub care se dezvoltă şi manifestă sînt favorabile, prezentînd certitudinea viitoarelor desfăşurări stilistice, a viitoarelor succese menite să îmbogăţească patrimoniul muzical.

Opera „Decebal", de Gheorghe Dumitrescu



Subiect permanent de inspirație pentru scriitorii sau artiștii plastici, legendara figură a conducătorului dacilor a constituit imaginea de la care a plecat compozitorul Gheorghe Dumitrescu în crearea unei noi opere. Aceasta întregește ciclul său de lucrări dramatice închinate luptei seculare a poporului nostru pentru libertate și dreptate socială. Cronologic însă, opera Decebal a fost scrisă în 1957, înaintea altor lucrări ale aceluiași autor /audiate deja !/ iar finisarea ei a durat nu mai puțin de 10 ani. În acest răstimp, ciclul s-a completat, el fiind astăzi alcătuit din Decebal, Ion Vodă, Tudor Vladimirescu, Răscoala, Pămînt dezrobit, Griviția, Fata cu Garoafe și Zorile de Aur. În total, patru opere și tot atîtea oratorii.

Libretul, creația compozitorului, este scris în versuri și în proză, avînd la bază evenimente istorice sau întîmplări închipuite. Cadrul în care se desfășoară acțiunea este constituit de conflictul general dintre daci și cotropitorii romani. Poporul nostru, născut din unirea romanilor cu dacii, capătă un model sublim de vitejie prin jertfa lui Decebal. Astfel, previziunile conducătorului dac se vor împlini prin lupta permanentă a românilor pentru neatîrnare și dreptate, pînă la completa lor eliberare. Acțiunea este atrăgătoare și interesantă, în primul rînd datorită semnificației întîmplărilor istorice și apoi datorită aducerii în scenă a unor spectaculoase obiceiuri arhaice. Personajele conferă puternice elemente contrastante, pe plan muzical și literar. Iată pe scurt, desfășurarea conflictului dramatic :

Tabloul I „SĂGETĂTORII DE NORI". De pe culmi înalte, oștenii daci trimit săgeți în înaltul cerului. Ei caută astfel să împrăștie furtuna, simbolul amenințării ce planează asupra patriei, de a fi cotropită de dușmani.

Tabloul II „MÎNIA LUI ZAMOLXIS". Lupta susținută de Decebal — la hotarele Dunării — cu romanii, a luat sfîrșit. Oștirea se întoarce învingătoare și bucuria este mare, deoarece însuși Fuscus, temutul general, a pierit. Serbările date cu acest prilej sînt însă profanate de dionysiaci /iscoade romane/ care atrag astfel asupra dacilor, mînia zeului Zamolxis.

Tabloul III „ZVOCHIȚA". În afara dacilor, mai multe popoare învecinate cu ei ca tracii, sarmații, parții, iazigii etc., trăiau sub amenințarea invaziei romane. Decebal se gîndește să facă o alianță cu vecinii, întărind-o și prin legături de familie. El hotărăște să o căsătorească pe fiica sa Zvochița cu prințul Ardalus. Tînăra fată iubește însă pe generalul dac Bicilis, dar în interesul păcii se va supune dorinței tatălui său. Bicilis este trimis la Roma cu interese de Stat. În același timp, conducătorii dionysiaci sînt prinși. Printr-un abil vicleșug, Batto, mare preot al sectei dionysiace, capătă încrederea lui Decebal. Era tocmai ce urmărise. În fond, Batto constituia cel mai mare pericol pentru daci, fiind căpetenia iscoadelor romane.

Tabloul IV „NUNTA". În timpul căsătoriei Zvochiței cu Ardalus, sosește pe neașteptate de la Roma, Bicilis. Acesta vestește că legiunile romane, aflate sub comanda împăratului Traian, au pornit spre Dunăre. Serbările sînt întrerupte. Bicilis, instigat de Batto, provoacă la luptă pe Ardalus. În momentul în care prințul trac era să-l învingă, Batto îl ucide pe la spate. Bicilis jură ascultare, deși sentimentele sale erau contradictorii. Pe de o parte el își iubea patria și o dorea pe Zvochița, iar pe de altă parte îndemnurile lui Batto la trădare, însoțite de gîndul de a fi regele dacilor îi tulbură tot mai mult mintea.

Tabloul V „CORNUL DE AUR AL LUI DECEBAL" Armata dacă se retrage printr-un defileu stîncos. Decebal organizează atacul hotărîtor și îi încredințează lui Bicilis cea mai importantă misiune. Batto îi amintește acestuia jurămîntul făcut, iar hotărîrea lui Bicilis este luată. El își va trăda regele.

Tabloul VI „TRĂDAREA". Prin lașitatea lui Bicilis, armata dacă e înfrîntă de romani. Zvochița descoperă, prea tîrziu însă, complotul și este ucisă de Batto. Acesta, îl omoară și pe Bicilis, pentru a scăpa de martori nedoriți.

Tabloul VII „ZORILE". Drigisa, soția lui Decebal, plînge în răsăritul soarelui moartea fiicei sale. Supraviețuitorii armatei dace încep să se refugieze în cetate.

Tabloul VIII „FLĂCĂRILE SARMISEGETUZEI". Cetatea este asediată de romani. În timpul nopții Batto, ajutat de iscoadele sale, ucide toate străjile și deschizînd porțile, armata romană intră în oraș. Femeile dau foc cetății, iar Batto este prins de ele și ars de viu, plătind astfel toate nelegiuirile. Are loc ultima luptă. Conducătorii daci îl înconjoară pe Decebal și fac din piepturile lor un scut viu, dar cad răpuși unul cîte unul. La sfîrșit, Decebal, în semn de suprem sacrificiu, se jertfește ca un erou în fața romanilor. Aceștia rămîn ca împietriți, apoi se înclină în fața vitejiei.

O asemenea lucrare amplă, dăltuită cu migală într-o îndelungată perioadă de timp, presupune și o experiență remarcabilă în creația de operă. În acest sens, o convorbire cu compozitorul Gheorghe Dumitrescu este binevenită. *„Din ciclul dvs. de 8 lucrări muzical-dramatice, inspirate din trecutul de luptă al poporului român, opera Decebal este ultima lucrare neprezentată încă. Există un numitor comun între cele opt creații ?"*

„Desigur. Ideia *jertfei* stă la baza fiecărui libret. Fiecare perioadă istorică mai importantă, a avut cîte un exponent al poporului, care și-a jertfit viața pentru binele patriei. Decebal — în perioada strămoșilor noștri ; Ion Vodă cel Cumplit — corespunzător cu epoca feudală ; Tudor Vladimirescu — epoca revoluțiilor naționale ; Răscoala — evenimentele din 1907 ; Pămînt dezrobit — sfîrșitul primului război mondial ; Grivița — acțiunile muncitorești din 1933 ; Fata cu garoafe — lupta împotriva fascismului sau Zorile de Aur — perspectivele care se deschid României eliberate definitiv de exploatare au, pe plan literar, același numitor comun : lupta pentru eliberare, pentru dreptate. Iar pentru aceasta, conducătorii sau alți exponenți ai poporului, au mers chiar pînă la sacrificiul vieții. Desigur, personajul cel mai important este poporul, întruchipat prin masa corală, iar rolurile principale simbolizează diferite nume legendare românești. Pe plan muzical, toate lucrările pornesc de la celule motivice, de la leit-motive. Acestea sînt unice în întreg ciclul, ele putînd fi găsite în fiecare personaj important, sau acțiune simbolică. Jertfa lui Decebal este sinonimă cu cea a lui Tudor, suferința poporului din „Tudor Vladimirescu" se poate găsi și în „Răscoala" izbînda și glorificarea se pot afla cel mai bine în Zorile de Aur etc.

„Nu socotiți, oare, că aceste leit-motive principale fac ca lucrările acestui ciclu să pară destul de asemănătoare ?"

Leit-motivele generale, sînt transformate pe caracteristicile fiecărei opere, obținîndu-se astfel o unicitate clară pe întregul ciclu. În afara acestei unicități, mai există și teme, contraste și mijloace de expresie ce se deosebesc flagrant unele de altele.

„Ciclul lucrărilor dvs. se inspiră din folclor. Există deosebiri în însăși structura lui ? Vă rugăm, deasemeni, să ne relatați care au fost sursele de documentare privind epoca dacilor, în care se desfășoară acțiunea operii Decebal".

„Fiecare lucrare își are specificul ei muzical de epocă. De pildă, în Decebal am folosit caracteristicile folclorului arhaic, în Tudor Vladimirescu cel haiducesc, în Răscoala folclorul țărănesc, Grivița și Fata cu garoafe aduc folclorul muncitoresc și în sfîrșit, în Zorile de Aur folosesc folclorul nou. Desigur că sursele de documentare folclorică din vremea dacilor nu sînt chiar atît de ușor de aflat. Totuși, muzica noastră populară păstrează suficiente elemente arhaice, în special pentru cine le cunoaște, pentru cine se identifică cu folclorul. Apoi există atîtea obiceiuri, ca orațiile de nuntă, colindele vînătorești, descîntecele, bocetele etc., toate grupate în așa numitul *folclor ritual.* În opera Decebal citatele nu sînt întrebuințate, ci doar cîteva elemente caracteristice, așa spune o recreiere a structurilor folclorice. Am pornit de fapt de la ethosul, de la spiritul celei mai vechi și autentice muzici românești, care a fost — bineînțeles — trecută prin prizma personală".

„Care au fost principiile călăuzitoare în alcătuirea conflictului tematic ?"

„Fundalul conflictului este *lupta pentru libertate.* Lupta între concepțiile *religioase,* între Zamolxis /zeul dac/ și Dionysos /zeul trac/, ca și *sentimentele* contrarii ale lui Bicilis, Ardalus și Zvochița, constituie alte două suprastructuri ale bazei conflictuale. Deci, în general, se poate spune că temele antagonice au fost alcătuite pe trei planuri".

„Ce model arhitectural muzical, stă la baza operei Decebal ?"

„Ca și în alte lucrări anterioare, *drama muzicală populară* mi-a convenit cel mai bine și pentru această operă. Recitativele dramatice, însoțite de arii, coruri și alte ansambluri, baletul sau intermezzo-ul simfonic, constitue elementele structurale principale care sînt mai des folosite în această lucrare".

„Scriitura vocal-instrumentală este deosebită față de alte lucrări ? Ați întrebuințat o instrumentație compusă din elemente arhaice ?"

„Fiecare compozitor are maniera și stilul său de tratare a vocii umane. Din acest punct de vedere, în Decebal, nu mă abat de la procedeele folosite în celelalte șapte lucrări din ciclu. Orchestra este tratată în spiritul vremii noastre, dar aducînd parfumul epocii arhaice a dacilor. Dar, aci nu veți găsi o etnografie muzicală. Buciumul l-am înlocuit prin corn, lira prin harpă, cavalul prin clarinet, silnixul

prin flaut etc. Totul se desfășoară pe culori timbrale, care pot sugera foarte bine vechile instrumente românești".

„Cine sînt principalii dvs. colaboratori în realizarea viitorului spectacol ?"

„Regizorul Jean Rînzescu, dirijorul Paul Popescu și Constantin Cîrjan, secretarul literar-muzical al Operei Române".

Mulțumind interlocutorului nostru, ne-am îndreptat pașii spre sediul operei bucureștene unde l-am găsit pe regizorul Jean Rînzescu, care, după declarațiile multor muzicieni oaspeți ai țării noastre, este autorul „celui mai bun Lohengrin din spectacolele europene". După noi însă, el este artistul identificat pe deplin cu spiritul Oedip-ului enescian, al cărui director de scenă a și fost. Cu amabilitatea care-l caracterizează, domnia sa ne-a făcut cîteva confesiuni :

„Îmi place să montez opere românești, chiar mă pasionează, deoarece cunoscînd obiceiurile și folclorul poporului nostru, pot avea la dispoziție în munca mea de regizor mult mai multe posibilități de variante scenice. Cred însă, că Decebal nu este o operă istorică, ci mai mult de caracter, de tipologie. Uriașa personalitate a conducătorului dacilor se remarcă din plin aci. Decebal este un caracter teluric, deosebit de uman, cu o mare puritate morală, mistuit de o puternică dragoste de patrie. Toate aceste laturi ale sale, sînt încadrate într-un subiect nu neapărat autentic, dar plin de alte frumoase elemente care îl fac pe regele dac să iasă și mai bine în evidență. Deci, în elaborarea acestui spectacol am mers mai mult pe simplitate și pe reliefarea unor sentimente etern umane, care în special azi, sînt foarte actuale. Dezbaterea conflictului, mi-a dat posibilitatea să dezvălui și să actualizez cît mai bine suprapunerea dintre vechi și nou, aceasta fiind ridicată la rang de simbol".

„Mai aveți și alte simboluri la care ați apelat în această operă ?"

„Desigur. Jertfa lui Decebal, unită cu jertfele prietenilor și apărătorilor săi apropiați — care toți au fost „mici Decebali" — constituie simbolul vitejiei, al eroismului și al sacrificiului pentru patrie. În finalul operei, femeile vin la căpătîiul lui Decebal cu torțe mici, aprinse. Ele constituie simbolul liniștei, al candelei care arde liniștit, al luciului flacării care strălumînează istoria cu chipul eroului, al veghii și dragostei eterne de femeie pentru bărbatul său, al mamei și al soației !" Iată doar cîteva simboluri, izvorîte toate din caracterul poporului nostru".

„După părerea dvs., care credeți că este cel mai dificil moment al operei ?"

„Fără îndoială, finalul. Aici se nasc sentimente contradictorii. Pe de o parte afinitatea spectatorului cu Decebal, cu dacii care își apără glia strămoșească. Pe de altă parte, ura împotriva cotropitorilor romani. Totuși, nu trebuie uitat faptul că romanii au fost strămoșii noștri. Cum s-ar putea împăca deci, sentimentele filiale romane, cu acelea dace, ale dragostei de țară ? Cred că cel mai bine prin respectul dat de viteji, vitejilor. Îngăduiți-mi însă, să nu anticipez prea mult. La premieră veți judeca singur dacă am reușit sau nu, să trec acest greu examen !"

„Cine este autorul decorurilor și al costumelor ?"

„Ion Ipser, mai vechiul și prețiosul meu colaborator. Decorurile sale sînt simple, dar nu prin sugerare ca în alte opere moderne. Fără a fi naturaliste, ele îmbracă bogăția și puritatea pămîntului și așezărilor dacilor. Tot el este, dealtfel, autorul schițelor de costume, care mi se par a fi potrivite cu portul și obiceiurile strămoșilor noștri daci".

„Vă rugăm să ne indicați cîteva nume de interpreți aleși pentru a da viață acestei opere".

„Cu plăcere. Rolul lui Decebal, cel mai dificil și complet din întreaga lucrare, va fi interpretat alternativ de bașii Nicolae Florei și Traian Popescu. În celelalte personaje vor apare Iulia Buciuceanu, Elisabeta Carțiș, Eugenia Moldoveanu, Marina Krilovici, Mariana Stoica, Constantin Iliescu, Cornel Russu, Ion Stoian, Vasile Moldoveanu, Valentin Loghin, Viorel Ban, Mihai Panghe, Nicolae Rafael, Gheorghe Iliescu, Constantin Dumitru și încă mulți alții".

„O ultimă întrebare. Fiindcă ați amintit de premieră, ce puteți spune despre aceasta ?

La începutul stagiunii de spectacole 1969—1970, adică în jurul datei de 10 octombrie.

Opera Decebal așteaptă de mai mult timp, de peste un deceniu, confruntarea cu publicul. Dorim ca din această confruntare, muzica românească să aibă de cîștigat iar prestigiul creatorilor noștri de operă să sporească tot mai mult în fața iubitorilor și pasionaților genului !

Interviu realizat de CLAUDIU NEGULESCU

Armonizarea cîntecului popular românesc*

— texte inedite de Sabin V. Drăgoi —

I

Împins de dragostea pentru poporul nostru şi pentru geniul său artistic, compozitorul SABIN V. DRĂGOI a întreprins numeroase culegeri de folclor începînd încă din anul 1923, care au continuat pînă în anul 1958. Contribuţia sa la dezgroparea şi conservarea pentru eternitate a unui procent însemnat din bogăţia folclorului nostru muzical, mai ales din Transilvania şi Banat, s-a concretizat în studii, monografii şi culegeri muzicale, care au contribuit în mod substanţial la dezvoltarea şi afirmarea şcolii noastre naţionale de muzică. Concepţia sa estetică adînc înrădăcinată în muzica poporului, s-a vădit încă din anii de studii. Iată ce spunea tînărul muzician într-un articol scris în Muzica din decembrie 1921 :

„Muzica românească este muzica poporului. Creaţia sufletului poporului nostru, inspirat de sentimentele de durere, veselie, ori evlavie în faţa frumuseţilor naturii, aceasta este comoara muzicii noastre bogată şi frumoasă, însă puţin cunoscută. Dezgropată şi scoasă la lumină, această muzică oglindeşte gîndirea, moravurile şi obiceiurile noastre, e aptă la orice formă. Din punct de vedere melodic, ritmic şi armonic — mai ales armonic — este superioară muzicii populare a popoarelor apusene".

Aceste principii pe care SABIN V. DRĂGOI şi le-a însuşit cu atîta claritate cu peste 50 de ani în urmă, stau la baza întregii sale activităţi creatoare de compozitor, folclorist şi pedagog.

„...Cîntecul este prietenul poporului nostru din vremuri îndepărtate ; frumuseţea şi bogăţia lui deşteaptă astăzi un interes crescînd, atît în ţară, cît şi peste hotare. El este viu, contemporan, nu o relicvă moartă a unei vieţi apuse păstrate sub sticlă. Ori unde împlîntăm sonda el ţîşneşte din abundenţă. Cel care are posibilitatea să-l cuprindă într-o privire largă, este impresionat nu numai de abundenţa, valoarea artistică şi documentară, ci şi de varietatea sa teritorială sub aspectul stilurilor, genurilor, instrumentelor, stadiilor şi al gradului de intensitate a vieţii folclorice.

Cîntecul popular românesc este monodic. Poporul şi astăzi cîntă melodiile la unison sau în octave. Melodiile nu izvoresc din armonie şi odată cu ea — ca cele ale popoarelor apusene — totuşi conţin armonii latente pe care le atrag spre ele. Găsirea acestor armonii adecvate a rămas în sarcina muzicii culte, adică compozitorilor care o făuresc şi o reprezintă.

Ştiut este că muzica noastră populară se brodează — în mare parte — pe game modale pe care le numesc pe scurt *moduri populare*. Aceasta în ce priveşte melodiile vechi şi străvechi. Melodiile mai noi pe care le voi numi *moderne* dovedesc — în urma influenţei muzicii culte — un amestec tot mai mare cu gamele majoră şi minoră apusene, iar unele mai noi, dintre care mai cu seamă dansurile, sînt curat tonale, adică se bazează pe gamele moderne ale muzicii apusene.

În urma îndelungatei mele experienţe am ajuns la convingerea că nu e bine să procedez mecanic folosind armonii exclusiv modale la melodiile vechi, armonii exclusiv tonale la cele moderne, care ar duce la îngustarea, la sărăcirea lor, ci să mă folosesc de toate cuceririle armonice, mijloc de expresie la care a ajuns muzica universală. Astfel, armonii modale, cele tonale, cromatismul, disonanţele aspre, toate îşi pot găsi întrebuinţarea în armonizarea cîntecului nostru popular cu condiţia ca să nu-l înăbuşe, ci să-l reliefeze, să fie aşezate acolo unde ele se potrivesc şi servesc cauza mai bine. Armonizarea să fie frumoasă şi *românească*, ca o montură demnă de o piatră nestemată. *Fiecare cîntec trebuie privit ca un individ melodic pentru care trebuie croită o înveşmîntare armonică potrivită cu talia lui.* Cîntecul popular românesc se dezvăluie singur aceluia care se apropie cu dragoste sinceră de el..."

*

Armonizarea melodiilor primitive (cu ambitus redus de 1, 2 şi 3 sunete) care au ca material de bază fragmente de scări.

„...La o formulă melodică ostinată se cere o armonizare variată pentru a evita monotonia, sărăcia. Astfel, pe lîngă formule melodice se nasc formule armonice de două şi patru armonii, care pot reveni simetric sau asimetric. După afirmarea tonicei în prima măsură se pot întrebuinţa în cursul melodiei şi alte armonii care o înlocuiesc spre varietate. După analizarea fiecărei melodii e bine să stabilim a) de cine va fi cîntată şi b) pentru cine. Mai reamintesc că la început ne vom mărgini nu-

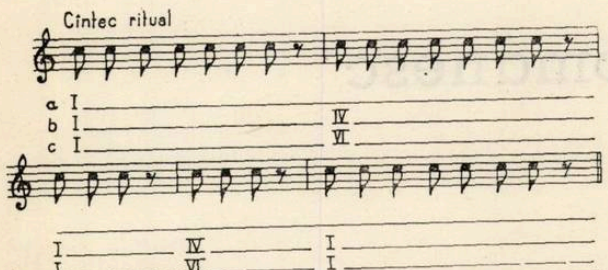
---

* Cursul de folclor pentru anul III — Armonizarea cîntecului popular românesc —, ţinut de SABIN V. DRĂGOI, în cadrul catedrei de folclor de la Conservatorul „CIPRIAN PORUMBESCU" din Bucureşti.

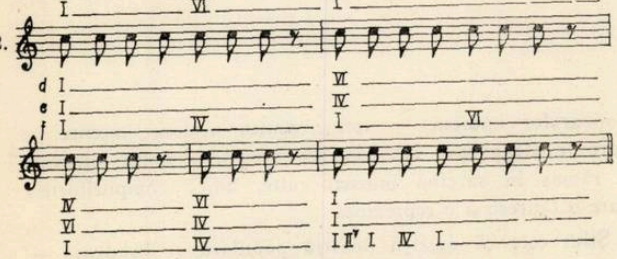
mai la stabilirea armoniilor adecvate sunetelor din melodie, rămînînd ca pe parcurs să realizăm armonizarea și din punct de vedere artistic-practic.

Melodii pe un singur sunet. Recitativ pe baza tonicii scării (poate să fie modul de DO, ca și Do major).

1. Cîntec ritual



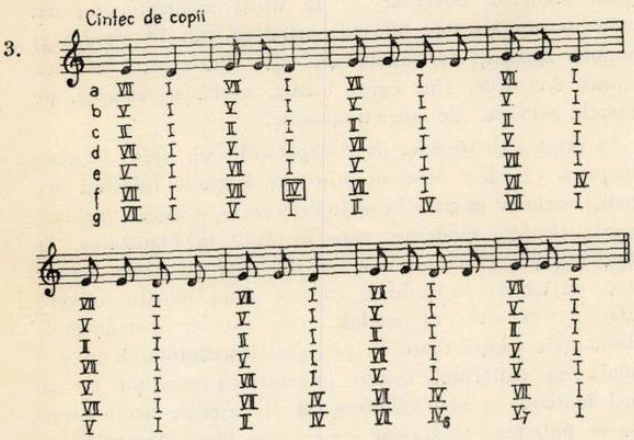
2.



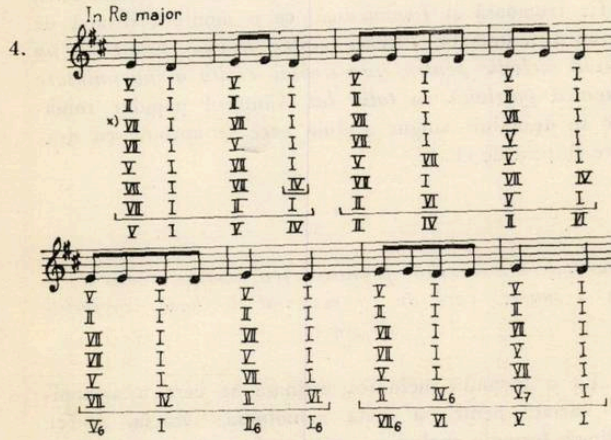
b.c.d.e.f. reprezintă substituiri de funcțiuni.

Melodii pe două sunete. Trebuie urmărit cu atenție începutul melodiei și apoi continuarea ei.

3. Cîntec de copii

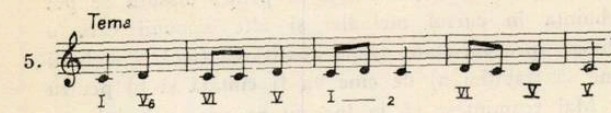


4. In Re major



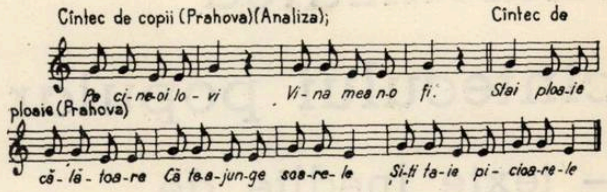
x) Cu do natural ca ton fundamental al acordului la întrebuințarea treptei VII-a

5. Tema



Sînt cîntece de copii compuse numai din două sunete care însă nu sînt învecinate, ci la interval de terță mică. Avem și bocete care se mărginesc la folosirea acestui interval.

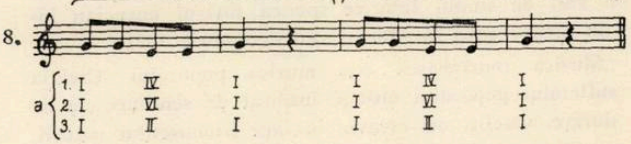
6. 7. Cîntec de copii (Prahova)(Analiza); Cîntec de



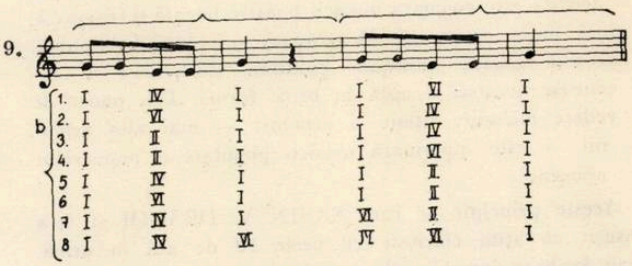
Ambele cîntece pot fi interpretate cu o apartenență tonală în două sau trei feluri, cum e cazul la primul cîntec: mod de SOL, mod de MI, sau DO major, iar al doilea cîntec: mod de MI sau DO major; această nesiguranță, oscilare, apare din cauza lipsei unei trepte care ar putea sprijini determinarea apartenenței unice, ne fiind destul de bine încadrat. În tot cazul aici vorbim de modul din care fragmentul face parte. Observăm că sunetul final nu determină totdeauna modul sau tonalitatea, n-are totdeauna calitatea, semnificația de tonică în stare fundamentală, ci sau în răsturnare, sau reprezintă o altă treaptă. Pentru determinarea neîndoielnică a tonalității sau modului unei melodii avem nevoie de anumite condiții și anume de toate treptele unei scări, care în totalitatea lor ne dau un mod sau tonalitatea. Astfel de melodii vom întîlni mai tîrziu.

In mod de Sol:

8.



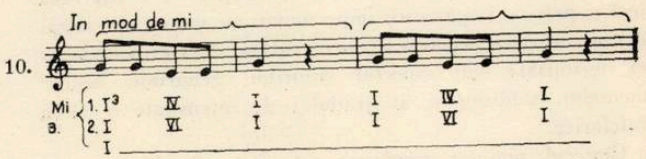
9.



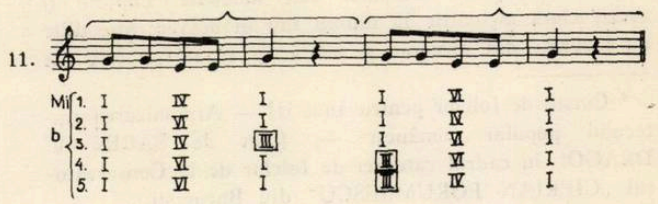
Dacă acest cîntec îl interpretăm ca mod de SOL, el poate fi armonizat în felul următor: a) Cu două acorduri dintre care primul și ultimul din formulă e un acord de tonică, iar al doilea poate fi al treptei a IV, a VI sau a II-a; b) apoi pentru o mai mare variație și mai multă artă, o combinație a acestora cu diferențierea între formula întîi și repetarea ei.

In mod de mi

10.

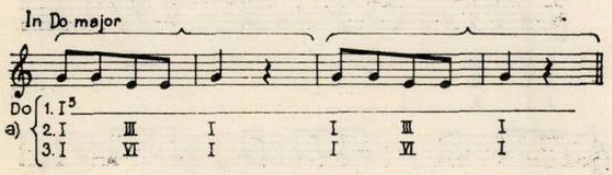


11.

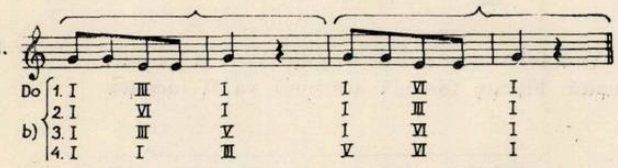


Dacă acest cîntec îl interpretăm ca mod de MI atunci : a) primul și ultimul acord va fi cel de tonică în poziție de terță, iar al doilea poate fi al treptei a IV sau a VI, b) dacă scontăm o varietate între cele două formule, putem să obținem cu armoniile ce ne stau la dispoziție o diferențiere. Aici am mai introdus un acord al treptei a III-a care înlocuiește cu titlul de variație pe cel de tonică.

12.



13.

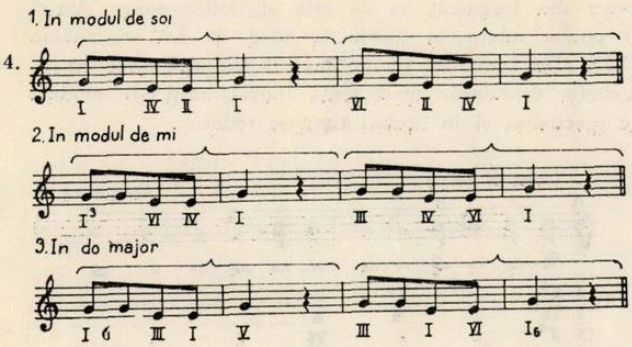


Să vedem armonizarea acestui cîntec în DO major : a) fără diferențiere între cele două formule și b) cu repetare variată.

Examinînd atent armonizarea în cele trei interpretări tonale observăm că : 1) diferența esențială e numai la începutul și sfîrșitul melodiei, adică în stabilirea acordului de tonică, iar 2) armoniile intermediare sînt aceleași, dar cu alte funcțiuni tonale.

Dacă cîteodată — și cît mai rar — atribuim și cîte unei optimi o armonie obținem noi varietăți.

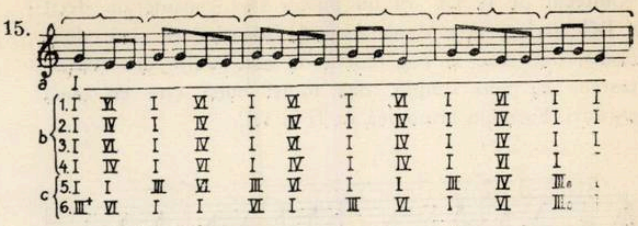
14.



Țin să atrag atenția în mod deosebit asupra faptului că *variația* nu trebuie să constituie atît în artă, în general, cît și în armonizare în special, *un scop în sine.* Variația este un mijloc numai, care trebuie întrebuințat în scopul unității, stilului atît cît este necesar ; altfel cădem în greșala formalismului. Variația este un mijloc în scopul frumosului artistic, avînd logica ei firească. Schimbarea, înlocuirea unei armonii posibile cu alta, să se facă nu de dragul variației, ci dacă sîntem convinși că acea înlocuire e mai bună, mai potențată, mai strălucitoare, dar în cel mai rău caz nu mai slabă decît prima. Acest principiu se referă și la formulele armonice.

Să armonizăm și al doilea cîntec (Ex. 7). Acesta se poate grupa în șase formule de cîte o măsură, apoi în trei formule de cîte două măsuri (două formule mici unite).

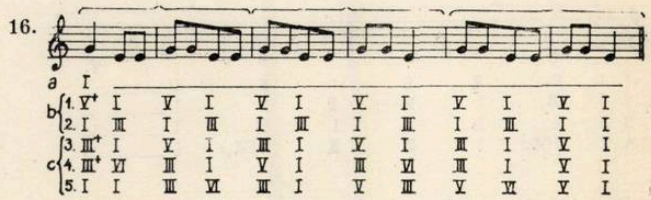
15.



În prima interpretare — modală — avem mod de MI : a) numai cu acordul de tonică, b) acordul de tonică alternînd cu una sau mai multe armonii, c) varietate de armonii între formulele mici și cele mari.

Să analizăm același cîntec, încadrîndu-l în tonalitate și să-l armonizăm în DO major. Această armonizare ne permite a) numai acordul de tonică sau b) alternarea a uneia sau două armonii și c) formule armonice variate.

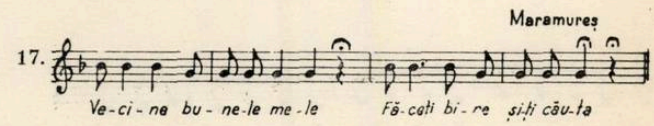
16.



Remarcă : În toate cazurile dintre posibilitățile care se oferă trebuie aleasă aceea care prin simplitatea ei cu o varietate neforțată se apropie mai mult de adevărul și frumosul artistic.

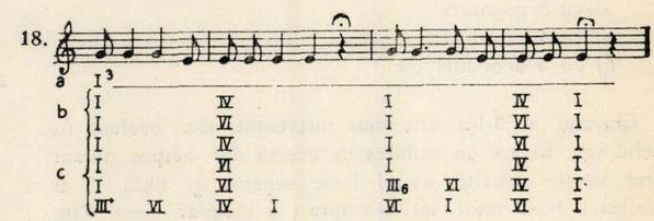
Vom armoniza un bocet care se desfășoară tot pe două sunete la interval de terță mică.

17.



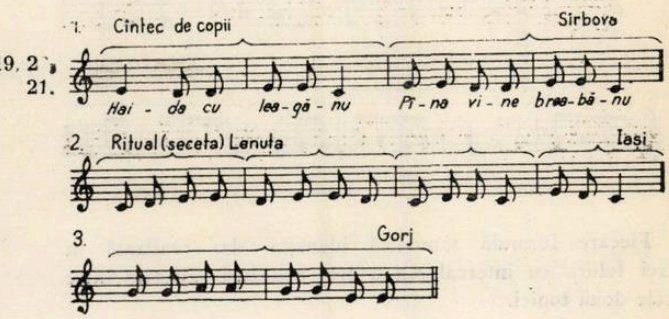
Este un mod de MI transpus în SOL, sau MI minor Din cauza repetării insistente (recitative) pe Mi se întâtură orice altă interpretare.

18.



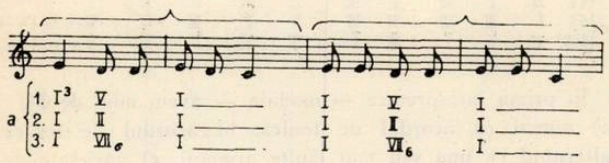
După cercetarea posibilităților de armonizare a melodiilor cu două sunete consecutive sau la interval de terță mică, să trecem la armonizarea unor melodii bazate pe un fragment de scară compusă din trei sunete consecutive.

19, 20, 21.



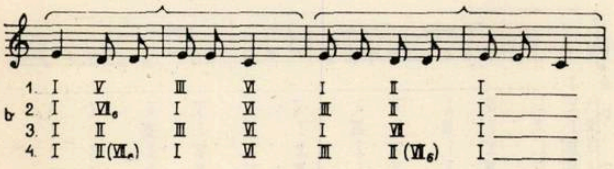
Cîntecul de la Ex. 19 nu putem să-l considerăm decît în DO major. Are două formule identice de cîte două măsuri, dar care se pot repeta de mai multe ori. Armonizarea cea mai simplă, dar totuşi bună este cu două acorduri. Formula armonică va fi la fel.

22.



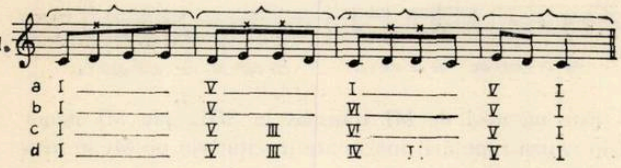
Acelaşi cîntec armonizat cu mai multe acorduri înlocuitoare, care îmbogăţesc şi variază armonizarea, făcînd diferenţă între cele două formule.

23.



Ritualul de secetă de la Ex. 20, deasemeni, nu se concepe decît ca fragment din scara lui DO major. Îi putem distinge 4 formule melodice dintre care cele mijlocii asemănătoare, dar nu identice, şi care condiţionează 4 formule armonice. Îl putem armoniza numai cu două acorduri considerînd optimile însemnate cu x ca note trecătoare, sau schimbătoare, deci străine de armonie.

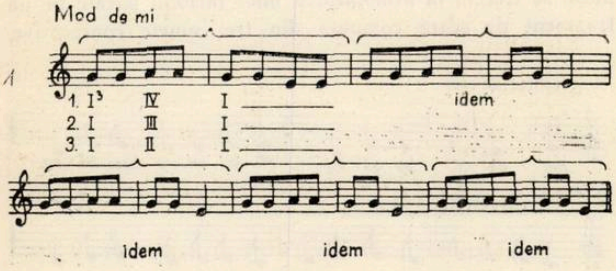
24.



a) cu 3 acorduri
b) cu 4 acorduri
c) cu 5 acorduri etc.

Cîntecul al 3-lea este mai interesant, mai evoluat în felul său. El are un ambitus de cvartă dar conţine numai trei sunete diferite, avînd între sunetul de bază şi al doilea o terţă mică, iar deasupra-i o secundă mare. Este un fragment de scară pentatonică. Se poate interpreta în modul de MI sau DO major.

25.



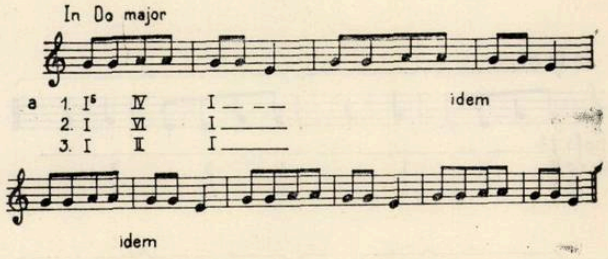
Fiecare formulă armonică identică, dar realizată în trei feluri, cu intercalarea a trei acorduri, diferite între cele două tonici.

26. b

1. I II I-----I I II I------- I VI I------- I II |VI|-|VI| I I-------
2. I IV I-----VI II II VI-------IV, V, II, VI, I, II, III, I VI, VI, II, I

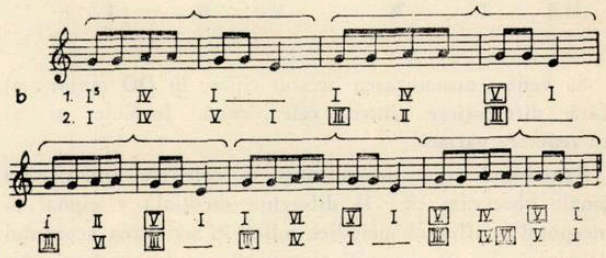
Observăm în acest Ex. că fiecare formulă diferă prin îmbogăţirea armoniilor de treapta VI, IV şi III (în mod de MI).

27.



Vom folosi acorduri de treapta IV, II şi VI între tonică. Fiecare formulă armonică va fi identică.

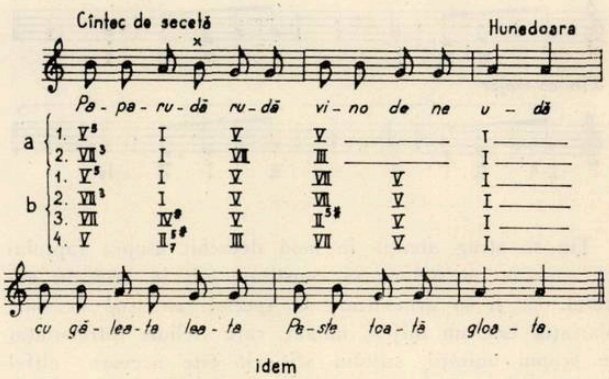
28.



Fiecare formulă armonică diferă prin introducerea noilor acorduri înlocuitoare (V şi III).

Cîntecul ce urmează cu trei sunete într-un ambitus de terţă are particularitatea că tonica nu este primul sunet din fragment, ci ea este al doilea sunet. Astfel îl putem interpreta numai în mod de LA cu subton (VII). De remarcat că pe măsură ce ambitusul creşte, melodia evoluiază, apartenenţa tonală, respectiv modală se precizează şi în acelaşi timp se reduce.

29.



În cazul de faţă formula se întinde pe 3 măsuri. Aici tonalitatea nu se afirmă decît la sfîrşitul formulei. Vom armoniza a) numai cu două armonii, b) cu cinci armonii. Pentru ca formula repetată să difere, la a) poate altera 1 cu 2, la b) 1 cu 2 şi 3 cu 4. La armoniile treptelor II şi IV am urcat pe Fa la Fa diez care se subînţelege ca fiind în stare latentă în melodie.

apărut sub îngrijirea lui Constantin Drăgoi

(va urma)

Artiști români peste hotare

Viața muzicală românească a cunoscut, în ultimele decenii, o remarcabilă dezvoltare care, prin amploarea și diversitatea manifestărilor constituie una dintre caracteristicile principale ale culturii noastre contemporane. Dacă și în trecut o seamă de mari interpreți, muzicieni de valoare, au ilustrat valențele artistice ale poporului român, ducînd mesajul creației și măestriei interpretative, bogăției spirituale, pe meridianele lumii, acum această reprezentare are un aspect nou, care oglindește multitudinea trăsăturilor specifice pentru afirmarea artei muzicale în context internațional. Acordînd locul cuvenit prezențelor artistice din prima jumătate a secolului XX, trebuie să apreciem că ele își găsesc o armonioasă continuare, demnă de tradiția marilor predecesori. Acest lucru este demonstrat de însuși George Enescu, prin concertele susținute în ultimii ani ai vieții, de personalitatea lui Dinu Lipatti, — ale cărui înregistrări, ca și ultimul recital de la Besançon, în 1950, au rămas evenimente memorabile ale pianisticii contemporane — de prestigioasa afirmare dirijorală a unor interpreți de nivel internațional, ca Ionel Perlea, George Georgescu, Sergiu Celibidache, Constantin Silvestri, însemnate prezențe ale artei românești în aceste decenii. Alături de aceștia, am putea spune că pentru toți interpreții și creatorii care și-au înscris numele ca o reală contribuție la afirmarea fenomenului artistic contemporan cuvintele emoționante ale marelui Enescu — „...arta mea e pusă la dispoziția lumii întregi. Lumea însă trebuie să cunoască țara mea așa cum e. Peste tot unde mă duc, eu nu uit că aceasta este prima mea datorie". — au devenit un principiu călăuzitor, reflectînd o nobilă înțelegere a misiunii artistului român.

Pentru o cît mai largă trecere în revistă a prezențelor românești peste hotare, se impune consemnarea lor în diferite domenii, de la cel solistic — în cadrul concursurilor internaționale și turneele personale — pînă la cel colectiv, privind realizări ale ansamblurilor simfonice, de operă și balet, corale și camerale, formații folclorice. Însăși enumerarea lor este suficientă pentru a demonstra deosebita varietate a trăsăturilor caracteristice pentru viața muzicală românească contemporană.

Colectiv de prim rang, însumînd experiența unui secol de activitate, Filarmonica „George Enescu" nu este doar o orchestră reprezentativă pentru actualul nivel interpretativ, ci și o formație care, de-a lungul anilor, a fost principalul exponent al tradiției noastre artistice, în principalele centre culturale din Europa. Desigur, realizările unor astfel de turnee — care însumează un itinerar deosebit de bogat, — nu pot fi despărțite de cele ale dirijorilor care au apărut la pupitrul orchestrei. Au rămas ca evenimente memorabile concertele de turneu, sub bagheta lui George Georgescu, dirijor de faimă mondială. Reluînd această latură a activității artistice, Filarmonica a fost mereu prezentă în stagiunile muzicale, la Londra, Paris, Milano, Viena, în U.R.S.S., iar mai recent în R. D. Germană și R. F. a Germaniei, și în Turcia. („O sonoritate de înaltă calitate și un strălucit simț al stilului caracterizează această orchestră" — *Neue Zeit*, R.D. Germană, 1961 —, „Ei cîntă cu o exactitate desăvîrșită, cu un ton excepțional de frumos..." *Der Kurier*, Viena, 1961 o orchestră „așa cum multă vreme nu va mai avea cinstea să audă Festival Hall" — *Music and Musicians*, Londra, 1963).

De asemenea, turneele Orchestrei Radioteleviziunii au fost deosebit de bine primite de publicul străin. Formație de valoare, această orchestră și-a marcat prezența atît prin interpretarea marelui repertoriu tradițional cît și prin abordarea unui cuprinzător repertoriu contemporan universal și românesc. Se remarcă, în prezențele acestor ansambluri, profilul unor prestigioși șefi de orchestră, printre care amintim pe Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Mircea Basarab, Mircea Cristescu, Iosif Conta, Emanuel Elenescu. De altfel, acești dirijori au răspuns și unor invitații personale pentru a conduce mari orchestre simfonice. Am mai adăuga numele unor interpreți ca Nicolae Boboc (solicitat printre altele de Stadtsoper din Viena), Constantin Bugeanu, Mihai Brediceanu, Paul Popescu și, dintre cei mai tineri, care au cucerit și premii la Concursuri de interpretare, Emil Simon, Ion Baciu, Erick Bergel. Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj a efectuat de asemenea turnee de succes, printre care se numără cel desfășurat recent sub conducerea lui Mircea Cristescu în U.R.S.S., fiind comparată cu cele mai interesante formații de acest gen existente actualmente. Dacă adăugăm acestor sumare consemnări și faptul că dirijorii amintiți au realizat nenumărate înregistrări intrate în circuitul programelor radiofonice și al discografiei mondiale, vom avea un tablou al principalelor prezențe importante din ultimele decenii.

O statistică privind concursurile internaționale, întocmită cu cîtva timp în urmă de revista *Melos* din R. F. a Germaniei, arăta că România ocupă unul dintre primele locuri în lume, în domeniul competițiilor vocale. De ani de zile, juriile celor mai pretențioase confruntări de interpretare au decernat premii importante tinerilor cîntăreți români, confirmînd calitățile școlii noastre de cînt.

Amintim cîteva dintre cele mai semnificative succese — Nicolae Herlea, laureat al Concursurilor de la Berlin (1951), „Primăvara la Praga" (1954), Geneva (1955), Verviers (1957) ; Dan Iordăchescu, laureat la Concursurile de la

Varşovia (1955), Salzburg (1956), Berlin (1956), Geneva (1956), Toulouse (1958), Viena (1959), Hertogenbosch (1963), Bruxelles (1966) ; Teodora Lucaciu, laureată la Varşovia (1955), Geneva (1956), Moscova (1957), Sofia (1961). La tradiţionalul Concurs de la Toulouse, o seamă de tineri au cucerit laurii competiţiilor — Iulia Buciuceanu, Ladislau Konya, Ludovic Spiess, Viorica Cortez. Menţionăm de asemenea concursurile de la Helsinki, Hertogenbosch, Montreal, Tokio, Praga, Berlin, Barcelona, Budapesta, Rio de Janeiro, Moscova şi Bucureşti, unde numele unor cîntăreţi ca Lucia Stănescu, Marina Krilovici, Ludovic Konya, Maria Slătinaru, Ionel Pantea, Pompei Hărăşteanu, Constantin Dumitru, Ileana Cotrubaş, Vasile Martinoiu, Lucian Marinescu, Mugur Bogdan, Mihai Panghe, au reţinut în mod special atenţia juriilor şi publicului. De altfel, după asemenea confruntări, tinerii cîntăreţi au fost solicitaţi, în cadrul unor spectacole şi concerte ale teatrelor şi societăţilor muzicale din Europa şi America, devenind treptat artişti afirmaţi. Alături de cîntăreţii consacraţi se impune astăzi o nouă pleiadă de muzicieni de certă valoare.

Vorbind despre arta vocală trebuie să abordăm în primul rînd aspecte ale genului concertant şi recitalului de lied, în care se pot consemna prezenţe de calitate. Reţinem dintre numeroasele realizări în acest sens pe cele ale interpreţilor care se bucură actualmente de un evident prestigiu în faţa publicului din ţară şi de peste hotare. Dan Iordăchescu a întreprins numeroase turnee cu concerte de lied, presa de specialitate considerîndu-l un cîntăreţ ce are datele comparării cu maeştri de nivelul lui Gerard Souzay, sau Fischer-Dieskau ; Martha Kessler, în R. D. Germană şi de curînd în Uniunea Sovietică a fost de asemenea apreciată atît pentru calitatea redării stilistice a liedurilor cuprinse în programele sale de recital, cît şi a unor mari oratorii clasice sau cantate prezentate în primă audiţie („Înţelegerea profundă a liedului, precum şi personalitatea interpretei au fost pentru publicul moscovit prilejul unei întîlniri de neuitat", *Pravda* 1967) ; iar concertele Emiliei Petrescu, prim solistă a Filarmonicii bucureştene, în R. F. a Germaniei, cuprinzînd opere şi cantate preclasice, lucrări contemporane (reţinem participarea la festivalul internaţional „Händel"), au fost apreciate ca evenimente de către auditoriul cel mai exigent. De altfel, o serie din aceste interpretări ale Emiliei Petrescu au fost înregistrate şi pe discuri antologice — amintim seria *Cantatelor italiene* de Händel — care au primit o excelentă critică. Desprindem din caracteristicile interpretărilor camerale şi vocal-simfonice, o orientare spre autenticitatea stilistică, spre conturarea unor date care să corespundă prin expresie şi tehnică vocală muzicii abordate, elemente ce particularizează şcoala noastră de cînt.

De o tradiţie recunoscută în întreaga lume, arta interpreţilor români de operă ocupă de asemenea un loc destul de important în contextul vieţii muzicale contemporane. Turnee personale sau de colectiv, prin care opera a obţinut succese solide, recomandă o seamă de artişti. Iată cîteva dintre cele mai reprezentative prezenţe. La Teatrul Mare din Moscova, la operele de la Paris, Bruxelles, Liége, Viena, pînă la Metropolitan Opera House din New York, numele mezzosopranei Elena Cernei este bine cunoscut prin interpretarea cîtorva roluri aparţinînd marelui repertoriu liric : Carmen, Samson şi Dalila, Don Carlos, Aida, Trubadurul, Adrianne Lecouvreur. („O apariţie strălucitoare... *„New York Times*, „Interpretarea Elenei Cernei a fost în avantajul operei lui Cilea..." *Saturday Rewiew*.). Nicolae Herlea, prin creaţia sa în *Bărbierul din Sevilla* este unul dintre cei mai apreciaţi interpreţi ai lui Figaro, solicitat să cînte rolul pe scene de prestigiu ale Parisului, Barcelonei, Milanului, New Yorkului. Glasul său de o rară noblеţe, firescul jocului scenic au fost relevate în numeroase rînduri şi în operele Don Carlos, Rigoletto, Paiaţe. Numele unor astfel de cîntăreţi, ca şi al multor altora, au determinat opinii deosebit de favorabile pentru arta noastră lirică. De curînd, cîteva voci tinere s-au impus, în urma concursurilor, pe plan internaţional. Tenorul Ion Buzea, împreună cu baritonul Ladislau Konya participă la desfăşurarea cîtorva stagiuni ale operei vieneze. Soprana Marina Krilovici, după debutul în Tosca, la Montreal, prilej cu care a fost comparată cu Maria Callas, a fost solicitată pentru mai multe spectacole la Hamburg, fiind apreciată ca una din vocile cu strălucit viitor. Cariera lui Ludovic Spiess se remarcă printr-o excepţională evoluţie, care l-a impus publicului din mari teatre ale lumii, de la Viena, şi München, pînă la Los Angeles, Milano sau Buenos Aires. Cu prilejul deschiderii stagiunii Teatrului Colon din Buenos Aires, cronicile semnalau prezenţa tînărului cîntăreţ — remarcat de altfel şi de Herbert von Karajan ca un mare talent — : „Cei care cunosc istoria Teatrului Colon îşi amintesc desigur că în 1909, adică cu 60 de ani în urmă, a fost delectat de vocea celebrei soprane române Hariclea Darclée. Acum, o altă voce românească cucereşte, întocmai ca Darclée, cele mai renumite scene lirice ale lumii — este vorba de tenorul Ludovic Spiess" (*Buenos Aires Musical*, mai 1969). Din aceiaşi generaţie fac parte Viorica Cortez — una dintre primele cîntăreţe române care au fost invitate în actuala stagiune a renumitului Royal Opera House, Covent Garden, din Londra —, Ileana Cotrubaş, prim solistă a Operei din Frankfurt, tenorul Octavian Naghiu, recent admis prin concurs, ca solist la Metropolitan Opera din New York.

Turneele de operă ale artiştilor români, deşi aparent nu sînt prea multe, au constituit de

fiecare dată prezențe remarcabile din punct de vedere muzical și regizoral. La Paris Opera română a prezentat, în 1964, Cavalerul rozelor de Richard Strauss, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Oedip* de George Enescu ; la Teatrul Mare din Moscova, cu un an înainte, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu și *Oedip*, la Atena, în 1966, Oedip iar la Sofia *Pelleas și Mélisande* de Debussy. Sînt de consemnat și participările, sub forma unor grupuri solistice, la spectacolele de operă din cadrul stagiunilor „Operei de Wallony" din Belgia, Operei din Dublin, Irlanda, și cu artiști timișoreni, Operei din Cairo. Turnee ale ansamblurilor de balet se adaugă la această enumerare, prin spectacole la Paris, Viena, Sofia, Varna, Budapesta, Atena, în Spania, Insulele Canare și Cuba. De altfel, în acest domeniu se înscriu și premii internaționale — Magdalena Popa, Marele premiu la Concursul de balet de la Paris, 1967, și Gheorghe Cotovelea, Premiul 1, pentru dans : G. B. Viott", în Italia, 1963 — și colaborarea maeștrilor noștri de balet la montări de spectacole în Belgia și Bulgaria. Alături de ansamblurile simfonice și instrumental-camerale, opera și baletul, într-o oarecare măsură, au contribuit în mod substanțial la diversificarea schimburilor artistice internaționale. În acest domeniu, realizările remarcabile ale artiștilor români peste hotare au determinat turnee de reciprocitate cu mari ansambluri străine.

Este necesar să amintim și cîteva figuri marcante ale artei instrumentale românești. După aproape douăzeci de ani de activitate concertistică, pianistul Valentin Gheorghiu, unul dintre muzicienii noștri de frunte — laureat în 1949 al Concursului internațional de la Budapesta, în 1950 al Concursului de la Praga — este bine cunoscut în marile centre europene și americane prin numeroasele sale turnee, fiind primit de fiecare dată cu aceiași caldă admirație, ca un continuator al școlii pianistice românești, ilustrată prin marcanta personalitate a lui Dinu Lipatti. Spicuim cîteva aprecieri, care arată nivelul concertelor sale, subliniind totodată unele caracteristici ale stilului interpretativ — „...revelația unei noi stele a pianului — Valentin Gheorghiu. O stăpînire impresionantă a virtuozității, un transcendental foc de artificii sonore..." *(Le guide du concert et du Disque)*, „Valentin Gheorghiu a cîntat Concertul de Schumann așa cum ni l-a dăruit, de mult, doar Alfred Cortot". *(L'humanité)*. Nivelul aprecierii artei sale este reflectat și de faptul că, în ultimii ani a fost solicitat ca membru al juriului, în importante Concursuri internaționale — în 1967, Concursul „Feruccio Busoni", în 1968, Concursurile de la Leipzig și München. O carieră deosebit de interesantă ca evoluție este și cea a violoncelistului Radu Aldulescu. Putem constata aceasta, amintind că începuturile activității sale au fost marcate de premii prestigioase — în 1946, la Geneva, în 1951, la Praga și Berlin —, concertele susținute în întreaga Europă afirmînd o valoare excepțională a interpretării muzicii preclasice și clasice, fapt care a dus, mai recent, la invitarea artistului ca profesor al Cursurilor de perfecționare, în institute renumite, din Italia și Spania. Dintre violoniști se detașează Ion Voicu, unul din marii virtuozi ai arcușului, care prin realizarea literaturii concertistice romantice a cucerit admirația publicului din Europa și America, în repetate rînduri, prin strălucirea tehnicii sale, prin calitatea deosebită a sonorității instrumentale, supleţea cu care știe să mînuiască unul dintre cele mai prețioase „Stradivarius". Cu un profil mai apropiat de stilul interpretărilor camerale, violonistul Mihai Constantinescu a fost de asemenea prezent, cu un număr impresionant de turnee care, după cum mărturisea artistul, ar putea însuma „de două ori lungimea meridianului Ecuatorului".

Nu trebuie să uităm însă că și o serie de tineri instrumentiști s-au afirmat în ultima vreme, demonstrînd că școala muzicală românească posedă valori ce asigură o armonioasă continuare a strălucitelor realizări de pînă acum. Este suficient să menționăm succesele repurtate de pianiștii Radu Lupu — Concursul de la Viena, 1966, Concursul „Van Clyburn", Texas, 1967, Concursul „George Enescu", 1967 — Dan Grigore — Concursul „George Enescu", 1967, Concursul de la Montreal, 1968 —, violonistul Ștefan Ruha — Concursul „P. I. Ceaikovski 1958 —, clarinetistul Aurelian Octav Popa — laureat al concursurilor de la Praga, Budapesta, Birmingham, Utrecht și Geneva —, pentru a consemna cîteva date semnificative privind tînăra generație de instrumentiști.

Cîteva formații de muzică de cameră au început, în ultimul deceniu, să ocupe un loc destul de important, arătînd că și în această direcție există preocupări constante, care prin stimulările primite în viața muzicală românească, au condițiile unei cît mai complete afirmări. Cvartetul „Muzica", alcătuit din instrumentiști ai Filarmonicii bucureștene, (George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang, Robert Sladek) a apărut în cadrul unor concerte în Iugoslavia, Italia („O demonstrație de rafinament a efectelor ritmice, a dialogurilor, timbrurilor, la înălțimea faimei care i-a precedat" notează cronicarul ziarului *Corriere della sera*), R. F. a Germaniei și, în luna iunie, anul acesta, la „Zilele festive ale Vienei". Iar formația „Musica Nova" (Hilda Jerea, Aurelian Octav Popa, Mircea Opreanu, Valeriu Pitulac, Ilea Cătălin) a fost primită în Iugoslavia (1967), R. F. a Germaniei și Austria (1968) nu numai ca un mesager al creației contemporane românești ci și ca un valoros ansamblu care poate îndeplini pretențioasa misiune de a populariza fenomenul artistic creator contemporan, de o mai largă orientare, fapt demonstrat și prin lucrările dedicate acestor artiști de către o serie de compozitori străini.

Apărute în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cîteva formații de tineret și-au cucerit deja o recunoaștere importantă a valorii lor. În numai cinci ani de la organizarea lui, corul de cameră „Madrigal", condus de dirijorul Marin Constantin, se situează printre cele mai bune ansambluri de acest gen din lume. Este semnificativă aprecierea presei olandeze, după turneul întreprins — „Dacă există perfecțiune pe lume, se poate afirma că formația Madrigal o ilustrează". Pînă acum, corul Madrigal a fost invitat în Italia, Spania, Iugoslavia, Ungaria, Anglia, Olanda, Austria marcînd de fiecare dată prin prezența sa un nivel artistic excepțional. De altfel, însăși cronicile apărute în urma primelor discuri înregistrate de acest cor consemnează calitatea deosebită a artiștilor români. „Cele două discuri — consemnează Antoine Goléa în *Témoignage Chrétien* — conțin lucrări ale madrigaliștilor Renașterii... cîntate în limbile originale cu o muzicalitate și o perfecțiune tehnică vocală remarcabilă. Sînt înregistrări care au valoarea unor mărturii a permanenței unei culturi de tip specific european..."

Mai recent organizată, orchestra de cameră „Cameratta", dirijată de prof. Dumitru Pop, a susținut anul trecut o primă confruntare internațională la Festivalul tinerilor muzicieni, desfășurat în timpul Festivalului de la Bayreuth, primind cu acest prilej premiul 1 pentru calitatea interpretărilor. Asemenea reușite ale studenților, încă fără precedent în viața noastră muzicală, au o rezonanță emoțională, căci numai printr-o asemenea afirmare tinerii artiști pot porni pe calea unui profesionalism de înalt nivel, conform cu exigențele dezvoltării impetuoase a artei românești.

Privind retrospectiv activitatea altor instituții muzicale bucureștene, trebuie consemnate realizări ale Teatrului de operetă, ale Teatrului de Estradă „C. Tănase", și dintre numeroasele ansambluri folclorice, pe cele ale Ansamblului „Perinița". Opereta românească a fost prezentă în turnee de spectacole în Italia și R. D. Germană, urmînd, în această toamnă să apară și în cîteva orașe ale R. F. a Germaniei. De asemenea, cîntărețul și regizorul Ion Dacian, a semnat montarea mai multor spectacole cu lucrări românești în R. D. Germană și Bulgaria. Cîntecul și spectacolul de estradă a cucerit un frumos succes în turneul teatrului „C. Tănase" la teatrul Olympia din Paris, în 1965, prezentînd o serie de interpreți și creatori preocupați de aspectul contemporan al revistei și „musicalului". Agenda ansamblului „Perinița" este deosebit de bogată. Între 1957—1961, turnee în R. D. Germană, Cehoslovacia, Iugoslavia, Ungaria, Franța, Elveția, Austria. Cucerirea Premiului 1, „Castor și Polux", la Concursul „Sărbătoarea migdalului în floare" de la Agrigento-Italia, — 1958, Premiul 1 la Festivalul tineretului de la Viena — 1959, la Festivalul Internațional de folclor de la Veneția și Terame, Italia, precum și „Sărbătorirea Genevei" și Festivalul de la Sarajevo — Liubliana, în 1963, se adaugă prezențelor de succes în concerte spectacole desfășurate în Coreea, Vietnam, Mongolia și R. P. Chineză. După un amplu turneu în America de Sud, — despre care *Corriero da Manha* din Rio de Janeiro scria : „Perinița descinde din acele elaborări artistice care devin autonome, întrecînd pe acest plan toate manifestările teatrale de dans și cîntece inspirate din folclor. Întîlnim aici o specie de artă plină de vitalitate, de o sevă bogată ce emană din popor și este conturată de caracteristicile ei istorice și tradiționale, artă care încîntă masele de spectatori și care își demonstrează valoarea ca document etnografic de un rar pitoresc și o mare forță de sugestie". — Ansamblul a primit, la Festivalul de folclor de la Hamamet (Africa), în 1967, din nou premiul 1.

Multiplele aspecte consemnate sînt doar o parte din realizările obținute de artiștii români în ultimele decenii. Ele constituie însă argumente pentru amploarea fenomenului interpretativ, în cele mai diferite domenii, amploare caracteristică pentru condițiile de evoluție ale culturii românești. În activitatea interpreților noștri, fie că este vorba de soliști, dirijori, formații camerale instrumentale sau corale, mari ansambluri, primează dorința de a evidenția cît mai convingător valori ale artei românești. Incontestabil, succesele de pînă acum pot fi apreciate ca o substanțială contribuție la situarea României printre acele țări care au un profil bine definit, a căror cultură determină, în arta contemporană, un constant progres, îndreptat spre promovarea unor înalte idealuri etice și estetice.

GRIGORE CONSTANTINESCU

ANCHETA NOASTRĂ

Mișcarea de amatori, resursă sigură a vieții noastre artistice

A noua ediție a tradiționalului Concurs al artiștilor amatori de la orașe și sate s-a desfășurat în acest an sub semnul celei de a XXV-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist. În legătură cu munca cultural-artistică de masă, ținînd seama și de importanța pe care o manifestă ea asupra muzicii românești, redacția revistei noastre a inițiat o anchetă printre cîțiva dintre conducătorii, specialiștii, metodiștii și participanții manifestărilor de gen, rugîndu-i să răspundă la următoarele întrebări :

I. — Condițiile economice și social-culturale din țara noastră au făcut posibilă procurarea de către tot mai mulți cetățeni a cărților de literatură și a aparatelor de radio și televiziune. Ca urmare, cultura a pătruns *direct* în locuințele a sute de mii de oameni, iar în completare, turneele formațiilor artistice din instituțiile profesioniste și-au extins sfera de activitate, pînă în cele mai îndepărtate cătunuri. S-a creat deci o nouă *stare de cultură* în care cetățeanul poate beneficia fără niciun efort, în mod direct, de *actul de cultură*, fără ca pentru aceasta să mai fie nevoit a practica el însuși arta, sau să vizioneze unele manifestări ale artiștilor amatori. Ținînd seama de acest complex de împrejurări, vă rugăm să ne spuneți opiniile dvs., în următoarele chestiuni : care este sensul, specificul și însemnătatea actuală a muncii cultural-artistice de masă ? Care este spiritul său actual ? Ce contribuție credeți că ați putea aduce pentru stimularea și împrospătarea acestui proces artistic, în evoluția lui firească ?

II. — Practicarea muzicii de către amatori, în Cluburi Sindicale sau în Case de Cultură, presupune mai mulți factori : timp /pentru organizare/, dăruit în mod voluntar sau salariat — de către activiști, condiții materiale pentru desfășurarea normală a repetițiilor, fonduri, specialiști etc. Considerați că în etapa actuală, cînd în munca cultural-artistică trebuie să se dea bătălia pentru *calitate*, acești factori există cu prisosință ?

III. — În cei 25 de ani de la eliberarea patriei noastre, artiștii, compozitorii au adus o importantă contribuție la munca cultural artistică de masă. Ei au sprijinit efectiv unele centre sau chiar formații artistice, fie instruindu-le direct, fie dîndu-le sfaturi competente. Considerați că în etapa actuală, cînd al IX-lea Concurs al amatorilor se află în plină desfășurare, faptele se petrec aidoma ?

IV. — În ce măsură, credeți dvs., că formațiile amatoare și-au însușit muzica zilelor noastre ? Care este opinia dvs. asupra spiritului în care este primită muzica corală de azi ? Socotiți că în Cluburile Sindicale, sau în Casele de Cultură, s-au dezbătut — aidoma discuțiilor din cenaclurile literare ale amatorilor — problemele majore ale muzicii românești contemporane ?

V. — Ne aflăm aproape de terminarea ultimei faze a celui de al IX-lea Concurs al artiștilor amatori. Considerați că acest nou concurs, marchează o evoluție a muncii cultural-artistice de masă ? În caz afirmativ, vă rugăm să ne relatați în ce constă această evoluție, în comparație cu manifestări analoge din anii precedenți.

DUMITRU BOTEZ

Dirijor. Maestru emerit al artei

I. — Radio-ul și televiziunea sînt, fără îndoială, o binefacere pentru civilizație. Ambele reprezintă un mare pas înainte în progresul cultural al omenirii. Amîndouă oferă programe bogate, variate, interesante. Cu aceasta, problema artei și culturii de masă a fost rezolvată doar într-o oarecare măsură. La radio și televiziune arta și cultura ne sînt *înfățișate*, prezentate sub diferite aspecte, fie vizual, fie auditiv, fie chiar în ambele feluri. Putem face astfel cunoștință cu o sumedenie de lucruri pe care le-am știut doar în parte, sau cu altele complet noi. Socotesc însă că pentru însușirea artei și culturii, ele trebuiesc neapărat *practicate*. Aparatul de radio sau televiziune poate lărgi orizontul, sfera de cunoștințe, poate stîrni curiozitatea sau stimula dorința de a ști mai mult. Dar îmbogățirea patrimoniului cultural individual, se face cu mult mai profund *practicînd* cultura sau arta. Una este să ascult un referat sau o recenzie despre o carte, alta este să o citesc. O poezie de Eminescu ascultată la radio sau în fața micului ecran, trece ca o pasăre în zbor. Cînd îmi procur eu însumi plăcerea de a o citi, fac aceasta de cîte ori vreau pînă îi înțeleg perfect sensul și-i gust frumusețea artistică. Fac aceasta de cîte ori vreau, fără a fi la discreția aparatelor de emisie. În acest sens, cred eu că ar trebui înțeleasă dezvoltarea culturii și artei. Îmbinarea armonioasă a mijloacelor tehnice cu care ne dotează civilizația secolului nostru, laolaltă cu plăcerea estetică de a face artă, de a o practica, de a o

înțelege. Este o plăcere de a ajunge în vîrful muntelui cu telefericul, fără eforturi și să admiri de acolo priveliștea ce ți se înfățișează. Dar cu atît mai satisfăcut vei fi, cînd simți că această priveliște o poți vedea datorită propriilor forțe, cînd ascensiunea te-a înălțat și te-a adus la piscurile frumosului.

Cam același fenomen se întîmplă și cu formațiile artistice. Așa stînd faptele, socotesc că nu trebuie să ne mulțumim doar cu cultura primită *direct în casă*, iar concluzia este că munca artistică și culturală nu se termină vreodată și ea trebuie să fie promovată pe toate planurile. Să nu facem însă greșeli grave. Cultura și arta trebuiesc însușite treptat, existînd în aceasta un proces evolutiv firesc, pe baza unei bune și solide asimilări a cunoștințelor. Trebuie să recunoaștem că în această privință s-au făcut unele erori, mulți dintre noi încercînd să grăbim acest proces. Rezultate bune s-au obținut, dar socotesc că tocmai în această etapă, practicarea artei și culturii de către marile mase nu trebuie forțată, căci s-ar putea ca în viitor rezultatele să fie contrare celor pe care le așteptăm. Problemele cultural-artistice se pot rezolva în condiții firești, mai ales dacă cei puși să le rezolve sînt ei înșiși oameni de cultură, dacă pun pasiune în această nobilă muncă și dacă înțeleg să privească mai puțin către interesele personale și mai mult către cele generale, ale masei.

III. — Desigur, mulți artiști au sprijinit mișcarea artistică de amatori — unii o fac și acum — dar numărul lor este prea mic față de masa profesioniștilor artei. Cauzele sînt ușor de aflat, dar în primul rînd este vorba de prea multe interese personale și prea puțină pasiune față de astfel de preocupări. Dacă nu vibrezi în fața comorilor de artă populară și dacă nu știi ce minuni poate face poporul nostru cînd te ocupi de el, nu poți firește să-l ajuți a-și ridica potențialul artistic-cultural.

IV. — Problemele majore ale muzicii contemporane este bine să fie cît mai mult dezbătute, trebuie însă ca cel ce face aceasta să aibe un grad înalt de *cunoaștere*. Desigur că nu în fiecare cămin cultural sau club sindical, putem găsi asemenea cunoscători, dar ar fi nimerit ca măcar profesorii de muzică, dirijorii și compozitorii locali să fie preocupați de ele și eventual să le aducă în discuția colectivelor artistice pe care le conduc. De aceia, nici nu putem pretinde formațiunilor amatoare să abordeze unele lucrări contemporane, ale căror dificultăți de execuție sînt — precum se știe — deosebit de mari. Dar mai devreme sau mai tîrziu trebuie să ajungem, totuși, și aici. Imensa majoritate a formațiilor muzicale amatoare se mențin încă la interpretarea muzicii de tip clasic și mai sînt încă destule colective artistice ale căror posibilități sînt foarte limitate. Dacă forurile de resort vor înțelege că este cazul să pornim o acțiune comună, că e necesar să asculte sfaturile celor care cu pricepere și pasiune se ocupă de arta corală de ani de zile și să nu rezolve problemele numai de la masa de lucru, atunci vom putea, desigur să evoluăm și spre aceste culmi. Deocamdată însă, sînt coruri de profesioniști care nu pot învinge dificultățile muzicii contemporane, referindu-mă mai cu seamă la muzica de avangardă și experimentală.

V. — Dacă nu dăm înapoi este totuși bine. Adevărul e — faptul este îndeobște cunoscut — că formațiile artistice amatoare lîncezesc o bună bucată de vreme și cu puțin timp înaintea concursurilor pornesc din nou la drum, cu alți oameni, cu forțe împuținate, cu repertoriu învechit etc. Unele ansambluri muzicale au dispărut cu totul. Se pare că în locul lor au apărut altele, mai puțin numeroase, dar calitativ mai bune. Problema merită, cred eu, o dezbatere mai largă. Socotesc că vom avea parte de unele surprize deosebit de plăcute, dar s-ar putea să observăm și multe fapte negative. Pasiunea de care am vorbit mai înainte, dublată de competență, face ca unii artiști de valoare să se dăruiască acestei munci și să se apropie de poporul nostru, căruia îi datorează foarte mult întreaga noastră artă și cultură. Așteptăm pe Radu Paladi cu corul de la Putna. Așteptăm pe Gheorghe Ionescu cu corul Palatului Culturii din Ploiești. Așteptăm pe Boris Cobasnian, pe Emanoil Popescu, pe Alexandru Racu, pe Constantin Ungureanu, pe atîția alți cunoscuți și necunoscuți muzicieni și abea apoi vom putea vorbi mai clar, mai concludent, rămînîndu-ne învățăminte prețioase care ne vor putea conduce spre elaborarea unui drum și mai folositor mișcării cultural-artistice de amatori.

NICOLAE ONIGA
Șeful comisiei pentru activitatea culturală, din cadrul Consiliului Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România

I. — Îmbunătățirea condițiilor de viață ale poporului nostru, a determinat în anii construcției socialiste și o continuă înflorire a culturii. Larga răspîndire a radioteleviziunii, înființarea și consolidarea unor instituții de artă și cultură, activitatea permanentă a formațiilor artistice de amatori, au creat un climat favorabil răspîndirii actului de cultură. Ținînd seama de multitudinea factorilor informaționali și în special de televiziune, în ultimul timp mișcarea artistică de amatori a fost orientată spre organizarea unor acțiuni cît mai bogate în conținut și cît mai bine realizate sub aspect calitativ, al bunului gust artistic și al autenticului în interpretare. Pe aceste coordonate, se înscriu festivalurile artistice pe genuri de artă din anul trecut, ca festivalul fanfarelor — Covasna — festivalurile de muzică ușoară Florile Ceahlăului — Piatra Neamț ; Spicul de Aur — jud. Olt, Concursul Republican de muzică ușoară — Mamaia sau din acest an/ Primăvara în Teleorman, martie 1969. Culmea a constituit-o însă, festivalul

„Maria Tănase", din iunie 1969, ca și cel de al IX-lea Concurs, al artiștilor amatori. Aceste manifestări s-au bucurat de o bună organizare, stîrnind interesul general al iubitorilor de artă și aprecierea criticilor competenți. Ele au avut totodată darul de a stimula interesul pentru muzică al artiștilor amatori, scoțînd în același timp în relief multe talente remarcabile din mijlocul poporului. Calitatea ridicată a spectacolelor, a avut darul de a atrage un numeros public consumator de artă. În atenția Consiliului Central al U.G.S.R., se află și organizarea în viitor a unor asemenea festivaluri, promotoare de interes artistic general.

În ceeace privește specificul muncii artistice de amatori, credem că el a rămas același, ca și mai înainte, țelul său fiind atragerea spre însușirea artei și culturii a cît mai mulți muncitori. Aceasta mai ales în condițiile construirii societății socialiste, care presupune din partea fiecărui cetățean un ridicat nivel de cultură. Considerăm însă că munca artiștilor amatori ar trebui să fie stimulată mai mult, în primul rînd de radio și televiziune, prin includerea în emisiuni a unor formații fruntașe, cu o activitate permanentă. În al doilea rînd presa centrală și de specialitate ar trebui să acorde o mai mare importanță festivalurilor și concursurilor republicane, ele constituind fenomene de masă, de interes general. Colaborarea cu organele de propagandă amintite, este încă unul din obiectivele imediate, pe care Comisia pentru activitatea culturală din cadrul Consiliului Central al U.G.S.R. și l-a propus.

Considerăm, deasemeni, că în viitor mișcarea artistică de amatori va trebui să găsească formule și modalități inedite, pentru a stîrni interesul tot mai mare al publicului și pentru a-și aduce din plin contribuția la educația estetică a poporului nostru.

II. — În ce privește perspectiva dezvoltării muncii cultural-artistice de masă, apreciem că sindicatele asigură din plin cele mai bune condiții materiale, prin săli de repetiții și spectacole, instrumente, costume, specialiști, etc. O problemă centrală, care va trebui să stea permanent în atenția comitetelor sindicale, împreună cu conducerile tehnico-administrative o constituie *organizarea timpului afectat acțiunilor cultural-educative*. Fiecare cetățean dispune de un anumit timp liber pe care-l poate valorifica în mod creator, participînd la diverse activități, după preferințe. Din păcate, nu peste tot există preocuparea pentru o bună organizare a acestor destinderi psihice. Consiliul Central al U.G.S.R. a recomandat în repetate rînduri Consiliilor Județene ale Sindicatelor, unele modalități științifice de organizare a timpului liber, pe ramuri de producție. Comisia cultural-educativă va controla mai îndeaproape felul în care aceste recomandări au fost aplicate în practică.

III. — În cei 25 de ani de la Eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, mișcarea artistică de amatori a beneficiat de un sprijin susținut și eficient din partea unor artiști profesioniști. Chiar în această primăvară, un număr important de compozitori din care citățm pe D. D. Botez, Ion Vicol, Florentin Delmar, Camelia Dăscălescu, Ion Totan, Zaharia Popescu, George Derieteanu, Vasile Timiș și alții, s-au deplasat pe teren, în Capitală sau în provincie, lucrînd nemijlocit cu artiștii amatori. Și în viitor, aceste acțiuni vor fi extinse, apropiind în acest mod pe creatori de interpreții populari.

IV. — În repertoriile formațiilor de amatori, muzica contemporană românească ocupă un loc de frunte, bucurîndu-se de simpatia și bunele aprecieri ale interpreților și publicului. Pe această linie, trebuie menționat faptul că doar în ultimii doi ani, Consiliul Central al U.G.S.R., lărgind în mod considerabil colaborarea cu Uniunea Compozitorilor, a editat și difuzat șase caiete de muzică corală și ușoară, care au și fost preluate de formațiile de amatori. Trebuie de arătat însă, că aceste lucrări sînt situate la un nivel accesibil și că ele denotă cunoașterea de către creatorii respectivi, a realităților și posibilităților artistice ale amatorilor.

Organizarea unor discuții despre fenomenul muzical românesc contemporan, s-a făcut sporadic și numai în cîteva cluburi sindicale. În cadrul Universităților Muncitorești, au loc diverse simpozioane, iar la cursurile cu activiștii culturali — ținute pe plan central — se discută din plin diferite probleme ale muzicii românești. Desigur, din nefericire, încă nu s-a ajuns la acele visate *cercuri ale prietenilor muzicii*, așa cum există de pildă acelea pentru literatură sau pentru artele plastice. Neîndoios însă, în viitor, Comisia noastră va face tot ce este posibil pentru a organiza pe plan județean noi forme de popularizare a muzicii românești. În acest sens, o colaborare cu muzicologii și criticii din Uniunea Compozitorilor ar fi cît se poate de bine venită.

V. — Apreciem că față de anii anteriori, stadiul actual al mișcării artistice de amatori a înregistrat progrese, atît pe linia *interpretării* cît și în privința *orientării repertoriului*. Astfel, recomandările de creații destinate celui de al IX-lea Concurs au fost elaborate din vreme. Criterii principale le-au constituit posibilitățile reale ale formațiilor muzicale, varietatea în tematică și stil. Aceste criterii au ieșit în evidență, mai cu seamă, la fiecare centru de Concurs.

Sîntem convinși, că datorită orientării judicioase a activității formațiunilor artistice de amatori, nivelul actualului Concurs va depăși — prin prisma calității în primul rînd — toate celelalte manifestări analoge din anii care au trecut. Dar, rezultatele vor arăta veridic și viabil, dacă noi am avut dreptate să afirmăm cele de mai sus.

Un sfert de secol de muzică ușoară românească

de George Sbârcea

1. *Introducere*

Dacă un anume tip sentimental — în romanțele culte și în încercările de a conferi un colorit propriu, „autohton", tangoului sud-american, sporindu-i cantabilitatea vocală — caracterizează o mare parte din creația de muzică ușoară românească dintre cele două războaie, ultimul sfert de secol a adus un reviriment și o schimbare de orientare în lucrările compozitorilor de gen din țara noastră.

Ceea ce împrumută un ton nou și proaspăt creației lor mai recente este hotărîrea cu care se desprind de imitarea muzicii ușoare importate, chiar dacă influența ei persistă în multe piese din această perioadă, iar ritmurile străine continuă să alcătuiască pentru numeroși compozitori, mai vîrstnici sau mai tineri, canavaua pe care își urzesc inspirațiile melodice și armonice. Merită să fie reținut însă, chiar de la început, faptul că muzicienii nu mai preiau dansurile străine în versiunea propusă de autorii lor, ci se situează față de ele pe o poziție critică și sînt incitați de ceea ce constituie „moda" în repertoriul de gen la o permanentă confruntare.

Confruntarea aceasta îi determină pe compozitorii mai vîrstnici la o revizuire substanțială a propriei lor atitudini față de creație, iar pe tinerii care apar după 23 August 1944 îi invită la aflarea unor expresii inedite în muzica ușoară, mai complexă ca limbaj și mai diversă în tematică.

Fenomenul acesta de transformare substanțială a relației dintre creatori și arta lor pe de o parte, a relației dintre muzica ușoară și publicul larg pe de altă parte, devine evident pe măsură ce genul, care, în concepția comună a noțiunii dintre cele două războaie, constituie un compartiment detașat de domeniul realizărilor artistice, este cooptat — prin eforturile făcute de Uniunea compozitorilor și de compozitorii genului, datorită în primul rînd modificării de optică operată de transformările sociale — în rîndul valorilor artistice și angajează, o dată cu forțele creatoare ale muzicienilor, și participarea morală a lor la transformările operate în structura intimă a societății românești de reconstrucția țării și de acțiunile culturale de masă întreprinse.

În acest fel, muzica ușoară devine tot mai hotărît expresia unor personalități creatoare acționate de mobilurile generoase ale societății românești, care, construind socialismul, asigură noi baze ideologice artei și culturii. În contact cu viața, muzica ușoară se bucură de un tot mai larg interes în publicul de toate categoriile, fiind promovată, în programe speciale și de o frecvență crescîndă, la posturile noastre de radio, de activitatea teatrelor de estradă, în manifestările amatorilor, ca și în programul de publicații al Editurii muzicale a Uniunii compozitorilor.

Înființarea unor teatre de estradă sau teatre muzicale, în Capitală și mai multe orașe ale țării, crearea de ansambluri artistice și înjghebarea a numeroase formații instrumentale profesioniste, care au suscitat și în rîndurile amatorilor o activitate muzicală efervescentă, au oferit creației de muzică ușoară originală, ca și difuzării pe scară largă a muzicii ușoare din întreaga lume, posibilități variate de afirmare, inexistente înainte.

La acestea se adaugă, din anul 1963, crearea unui festival și concurs național de muzică ușoară, la Mamaia, pe litoralul Mării Negre. În cele cinci ediții, cîte au fost organizate pînă acum, s-au promovat o serie de tineri compozitori (și interpreții lor), confirmîndu-se în același timp mobilitatea crescîndă a compozitorilor din generația mai vîrstnică. Toate acestea au oferit un bun prilej de a-și face cunoscute lucrările unor interpreți, oameni de artă și editori străini la Festivalul și concursul internațional de muzică ușoară „Cerbul de aur" de la Brașov — organizat de Radioteleviziunea Română — ale cărui două ediții, în 1968 și 1969, au întrunit un mare număr de concurenți străini și români (reprezentanți din 19 țări

la prima ediție și din 22 țări la ediția a doua), soldîndu-se cu succese.

Un exemplu, pe tărîmul acestui gen, despre rezultatele ce se pot obține prin stimularea creației originale și oferirea unor debușeuri artistice pentru ea, îl constituie ivirea, în ultimul sfert de secol, a operetei românești. Dintre numeroasele operete, create pe subiecte din istoria sau preocupările actuale ale poporului român, Lăsați-mă să cînt (1954) și Lysistrata (1960) de Gherase Dendrino sau Ana Lugojana (1950) de Filaret Barbu s-au bucurat de o foarte bună primire și peste hotare, fie în turneele Teatrului de operetă din București, fie în înscenarea și interpretarea proprie a unor teatre din Cehoslovacia, R. D. Germană, Ungaria, U.R.S.S. ș. a.

Avînd ca obiect relevarea, în creația de gen, a unor sentimente adînc omenești, comune tuturor, ca dragostea, prietenia, meditația pe temele relațiilor dintre oameni, ca și a bucuriei de a trăi, a unor aspirații și elanuri proprii colectivității românești, creația de muzică românească tinde spre aflarea unor căi cît mai apropiate de fondul de simțire caracteristic poporului nostru și spre asigurarea unui limbaj care s-o diferențieze de creația străină.

2. *Ion Vasilescu, un deschizător de drumuri în muzica ușoară românească*

În această năzuință a creatorilor genului, Ion Vasilescu (1903—1960) oferă un strălucit exemplu de măiestrie profesională, de experiență artistică și de stăruință în căutarea unor modalități imediate de expresie în această artă dificilă, pîndită de pericolul uniformizării datorită mijloacelor electro-acustice tot mai răspîndite de difuzare a ei. Marea lui înrîurire asupra generațiilor mai tinere de compozitori s-a exercitat atît prin creația sa din al patrulea deceniu, cît și prin tot ce a compus în ultima sa perioadă de activitate. Confrații mai tineri, crescuți la școala și în cultul său au păstrat și au încercat să ducă mai departe exemplul lui Ion Vasilescu, de probitate profesională, de bogăție a melodiei, de asimilare a intonațiilor populare și lăutărești, de comunicare sinceră și generoasă cu ascultătorii.

Sinceritatea expresiei, coloritul național al tipului melodic și temeinicia profesională, fac din Ion Vasilescu șef de școală și deschizător de drumuri în muzica ușoară românească. El s-a pregătit pentru muzica simfonică și de cameră, a urmat studii de specialitate la Conservatorul din București și Paris, obținînd cu una din primele sale lucrări de muzică de cameră chiar o mențiune la premiile anuale de compoziție „George Enescu". Era la începutul celui de al patrulea deceniu, unul din acei tineri muzicieni români, care intenționau să se manifeste masiv în domeniul simfonic. El însă a optat curînd pentru genul ușor, poate tocmai fiindcă vroia să-i înfrunte greutățile, să-l „autohtonizeze" — cum avea s-o mărturisească mai tîrziu.

Înzestrat cu o cultură profesională și artistică îmbinată cu un caracter dîrz și cu o inteligență înflorită de fantezia poetică, Ion Vasilescu și-a făcut din muzica ușoară românească nu numai o carieră, dar și o misiune. S-au grupat în jurul lui mai mulți muzicieni, autori dramatici, poeți și oameni de teatru, inspirați de năzuințe comune, manifestate în ceea ce creau, pentru care genul ușor însemna obiectul unui cult pasionat.

După o scurtă activitate, ca dirijor și compozitor la Teatrul Național din Craiova, Ion Vasilescu a devenit colaboratorul muzical al lui Constantin Tănase la Teatrul „Cărăbuș" din Capitală, apoi la Teatrul „Alhambra" și „Gioconda", iar după 23 August al Teatrului de Stat de Estradă. De la primele sale piese, muzica pe care a compus-o a avut un mare răsunet în public, deoarece compozitorul dovedea o aptitudine specială pentru melodia accesibilă, un fin colorit popular sau lăutăresc, piesele sale izvorînd dintr-o sensibilitate artistică originală.

Gustul mulțimilor de la noi, îndeosebi al tineretului solicitat de ritmuri diverse, jazzistice, nu era încă format în perioada cînd Ion Vasilescu și-a început activitatea de creație în domeniul muzicii ușoare și distractive. Despre o opțiune fermă pentru creația originală nici vorbă nu putea să fie. Ceea ce începuse Ionel Fernic (1901—1938) era, neîndoielnic, o valoare pe drumul aflării unui stil românesc, dar nu ajungea, și încercările lui, de atîtea ori stîngace și nefinisate artistic, trebuiau continuate, amplificate la un nivel de artă mult mai ridicat.

Ion Vasilescu și-a asumat rolul acesta dificil, oferind tuturor melodii din ce în ce mai frumoase și mai îndrăgite : Fetițele din București, Să-mi cînți un cîntec de iubire, Glasul roților de tren, Hai acasă puișor, Cel din urmă tango, Nu mă uita, Spune-mi unde, cînd și cum, Cel mai frumos tango din lume, Mandolinata, Mi-am pus busuioc în păr, Țărăncuță, țărăncuță, Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea ș.a. interpretate de cei mai valoroși interpreți de gen.

Succesul spontan al cîntecelor lui Ion Vasilescu, răspîndirea și durata lor în repertoriul interpreților se datorește, pe lîngă măiestria cu care sînt lucrate și intonația lor de natură populară, unui larg fond de tandrețe, de simpatie cu viața și cu tinerețea.

Ecoul lor a fost atît de puternic, încît a stîrnit un val de încredere, o orientare însuflețită a publicului spre muzica ușoară românească. Ea era confruntată de astă dată fără sentimentul vreunei inferiorități, cu producțiile străine de gen ; mai mult chiar, cîteva din compozițiile lui Ion Vasilescu au trecut granița, s-au publicat la Viena, Paris și peste ocean, unde au afirmat geniul nostru creator și într-un

domeniu, unde, pînă atunci, se înregistraseră succese mai puține și mai sporadice. De astă dată, datorită melodiilor lui Ion Vasilescu, ne prezentăm și noi în competiția mondială a „șlagărului" de largă difuzare.

Cu Ion Vasilescu, muzica ușoară românească atinge primul său apogeu, din care se desface o nouă direcție a acestui gen al maselor largi de ascultători.

Una din preocupările centrale din creația lui Ion Vasilescu este — așa cum reiese din tot ce a compus — găsirea unui ton particular, care să dea muzicii noastre ușoare o personalitate stilistică răspicată, sugerînd o individualitate proprie nouă. Tonul acesta particular nu înseamnă, în concepția sa, preluarea directă a unor motive de folclor sau particularități armonice, deși a folosit în cîteva piese ale sale și celule melodice populare, ci însemna aflarea acelei respirații melodice, care este proprie românilor — „sufletul nostru", cum s-a exprimat compozitorul. El încearcă să sintetizeze și izbutește într-adevăr, în bogata sa operă — care cuprinde aproape cinci sute de cîntece și melodii — rezonanța romanței lăutărești și culte, a cupletului de vodevil și revistă, a ritmurilor de dans, în special latino-americane sau populare românești într-o expresie ce-i aparține în întregime și alcătuiește unul din cele mai bogate, mai originale și mai valoroase capitole ale muzicii ușoare românești.

Stimulat de apelul evoluției limbajului muzical cult, Ion Vasilescu și-a revăzut, în ultimii zece-cincisprezece ani de viață și activitate, metodele și procedeele de creație, conferind o tot mai mare importanță structurii armonice a pieselor sale, pe care le-a îmbogățit cu figuri ritmice, din ce în ce mai complexe, fără să uite însă că melodia este elementul esențial al muzicii ușoare — artă destinată tuturor categoriilor de ascultători.

3. *S-a învechit romanța ?*

Este chiar titlul, fără semnul întrebării însă, al unei compoziții mai recente a lui Gherase Dendrino (1963), care exprimă parcă muzica acestui compozitor, pe cît de fertil, tot pe atît de variat în melodiile sale, pline de inventivitate și de conținut emoțional. Stăruie în ele, de-a lungul unei activități creatoare de peste trei decenii — valsul său lent „Mai spune-mi că nu m-ai uitat" apărut acum treizeci și cinci de ani, așa dar concomitent cu începutul carierei creatoare a lui Ion Vasilescu — struna lirică a romanței, a cîntecului lăutăresc sau popular.

Gherase Dendrino a scris numeroase melodii, dintre care Cine mi-e drag mă așteaptă, Drum bun, Să nu ne despărțim, Vor trece anii, Să nu te superi dacă plîng, Poate cînți și tu aceeași melodie, Tinerețe, Cînd trandafirii înfloresc, Tangoul de demult, nu sînt numai cîntece intrate în repertoriul „standard" al interpreților și formațiilor instrumentale de muzică ușoară din țară și de peste hotare, ci alimentează cu seve sănătoase formule în care își toarnă inspirația cîtva timp compozitorii din generația lui și din aceea care i-a urmat.

Gherase Dendrino contribuie, prin întreaga sa creație și activitate la evoluția spre o expresie artistică originală a muzicii ușoare românești. Dacă Ion Vasilescu a creat tangoul nostru și a înzestrat spectacolul de revistă și estradă cu o muzică proprie, care ne aparține ca expresie și emoție, Gherase Dendrino a fost creatorul — în ultimele decenii — al operetei românești.

Legat printr-o simțire adîncă de tradițiile teatrului muzical mai vechi din țara noastră, de la vodevil și canzonettă, la spectacolul de revistă (a activat timp îndelungat ca dirijor al Teatrului „Cărăbuș" al lui Constantin Tănase, iar din 1946 a fost prim-dirijorul Teatrului de operetă din București), Gherase Dendrino a folosit figura și muzica lui Ciprian Porumbescu pentru partitura sa complexă Lăsați-mă să cînt, operetă „istorică". La fel cu a doua sa operetă, Lysistrata, Lăsați-mă să cînt a trecut granițele țării, fiind prezentată în mai multe capitale străine, unde a impus atenției generale prezența noastră pe scena muzicală ușoară europeană. „În dansul de iele al sunetelor acestui compozitor — scria un cronicar berlinez, care a auzit operetele lui Gherase Dendrino —, de o inepuizabilă invenție melodică și stăpîn pe meșteșugul său, urechea noastră desprinde originalitatea muzicii românești, care nu delectează doar urechea, ci și emoționează..."

Nu numai operetele lui Dendrino, dar și multe piese de muzică ușoară românești au fost întîmpinate cu interes și aprecieri critice favorabile peste hotare. Una din ele a fost tangoul-romanță *Ilona* (1931), o melodie cu factură de romanță și cu o nuanță nostalgică în desenul ei capricios. Trăsăturile acestea au rămas pînă azi în muzica lui Elly Roman, deși scriitura lui s-a densificat, fiind mai controlată artistic, fără a-și pierde însă contactul cu receptivitatea auditorilor. Multe din compozițiile sale mai vechi, ca Două viori, Gîndește-te la mine și foxtrotul Nu mai plînge, Baby — unul dintre succesele mari ale primei ediții a Festivalului internațional de muzică ușoară „Cerbul de aur" de la Brașov — sau cele noi, între care Primul ghiocel, prima iubire, Tropa-Tropa, Ada-Kaleh, În tot ce e frumos pe lume, Ca-n prima zi și romanța De ți-ar spune poarta ta, alcătuiesc un bogat capitol al muzicii ușoare românești, asimilat cu simpatie de masele largi de ascultători.

Fenomenul de răspîndire tot mai rapidă a creațiilor de muzică ușoară ale compozitorilor noștri se datorează, pe lîngă vehicularea lor de către radio, televiziune și disc, în multe cazuri caracterului lor original, temelor și coloritului

lor autohton. Fie că la baza lor stă romanța sau utilizează un anumit tip folcloric, fie că au doar o amprentă de inedit ce ne aparține prin simțirea pe care o degajă, ele trezesc tot mai des interesul publicului de pe alte meridiane : Lalele de Temistocle Popa s-a publicat în aproape zece țări, Prieten drag de Radu Șerban este difuzat continuu de numeroase posturi de radio de pe continent, cîteva din melodiile lui H. Mălineanu și George Grigoriu au fost popularizate și peste hotare de filmele românești a căror muzică au compus-o, așa cum — cu peste trei decenii în urmă — tangoul-romanță Marcitta de Eugen Seno-Ionescu a figurat în repertoriul cîtorva mari orchestre tipice de tango-argentinian ale vremii, între ele și ale lui Eduardo Bianco sau Juan Llossas.

După ce împrumutase timp îndelungat de la alții, muzica ușoară românească, intrată în faza majoratului său artistic, a început să dea la rîndul ei altora, din bogățiile proprii ; piesele Nu mai plînge, Baby de Elly Roman, Nici o lacrimă de Ion Cristinoiu, Prima chemare de Paul Urmuzescu, Ploaia și noi de Vasile Vasilache-junior au apărut sau sînt în curs de apariție la marea editură Salabert din Paris.

4. *Bogăția de melodii ușoare românești*

Să le înșiri pe toate și să-i menționezi pe toți compozitorii, cu autorii lor de texte, este cu neputință. A făcut-o într-o carte de vre-o două sute de pagini, recent apărută (Parada muzicii ușoare românești, Editura muzicală, 1968), compozitorul Edmond Deda, care activează și ca profesor al clasei de muzică ușoară la Școala populară de artă din București. Este impresionantă, în adevăr, „Parada" prezentată de Edmond Deda, care recapitulează cronologic evoluția muzicii ușoare din țara noastră, cu cîteva incursiuni utile în istoria, tehnica și estetica unei arte, pe cît de gustată pe atît de puțin analizată pînă acum, impresionantă pentru numărul mare al pieselor originale și pentru numărul mare al compozitorilor.

Unul dintre ei, Niculae Kirculescu, a adăugat repertoriului contemporan de cîntece titluri ca Ploua în seara-aceea, doamnă, Nu te pot uita, Prima poezie, Culori, culori și romanța Inimă, de ce nu vrei să-mbătrînești. H. Mălineanu a realizat o neașteptată fuziune între folclor și muzica de dans prin Marinică, Garofița, Hop-ș-așa, Înflorește țara mea, sau romanțele Am început să-mbătrînesc și Aș vrea iar anii tinereții, sînt, poate, printre cele mai bune, mai interesante, mai temeinic lucrate artistic lucrări ale muzicii ușoare românești, din ultimele două decenii. Aurel Giroveanu a compus cîntece îndrăgite de public, ca București, București, Vino pe aleea trandafirilor, Joc și cînt, Cîntecul străzii, Mai mult decît sufletul tău, și Am strîns toamnă după toamnă ; multe dintre ele răscolesc efecte mai adînci în ascultător, fiindcă se hrănesc dintr-un fond popular și lăutăresc mereu tînăr. Mișu Iancu este autorul unui foxtrot, Iubirea-i doar o glumă, care, acum treizeci și cinci de ani, a cunoscut o vogă de lungă durată ; alte piese ale lui, lucrate cu migala artistului conștient de rolul său, sînt Șoferul de la ONT, Cine știe unde-i centru-n București, I-auzi o melodie, Drag mi-e badea, bădișor și admirabila, prin nobilul sentiment de melancolie ce-l conține, Trec de-a lungul anilor și cîntecele mele. Emanuel Ionescu, care a debutat cu o romanță intrată de mult în folclorul urban, Trece-un car cu boi pe drum, vădește o rară invenție melodică în bucățile sale Din cioburi de iubire, Bășmăluța și Intră lună pe fereastră. Marius Mihail (1926—1955) s-a stins prea tînăr spre a putea continua ceea ce începuse cu atîta elan, lăsîndu-ne melodiile Braț la braț cu primăvara, Ioană cu părul bălai și Picături din cer. Radu Șerban, a cărui piesă Prieten drag a fost laureată cu Marele Premiu al Festivalului de muzică ușoară de la Mamaia (1966), este autorul cîntecelor Lină, Cătălină, S-a întîmplat într-o gamă, Frumos ești București, Pe strune de chitară, La un pas de fericire, Două rîndunici ca și al muzicii cîtorva filme românești. Vasile Veselovschi s-a afirmat cu melodiile Copăcel și Cînta un matelot (pe versurile poetului simbolist Ion Minulescu). George Grigoriu este compozitorul multor succese, între care Serenada tinereții, Polca dragostei, Mărunțica și Spre Soare, care mărturisesc o fantezie variată și vigoare a expresiei. Temistocle Popa s-a înscris definitiv în rîndurile compozitorilor ca o personalitate bine definită, după Lalele, cu Un băiat cînta, Onești, Olimpiada tinereții și Trecea fanfara militară. Florentin Delmar, dacă n-ar fi decît autorul Serenadei-twist, un „șlagăr" cu îndelungate ecouri în masele largi și tot s-ar afla în prima linie a creatorilor genului. Noru Demetriad a cunoscut succese repetate, îndeosebi cu melodiile Doi ochi frumoși, Albăstrele și Mamaia, au revoir. Sile Dinicu, pe lîngă activitatea sa ca pianist și dirijor al Orchestrei de estradă a Radioteleviziunii — o prestigioasă formație, care sprijină pe compozitorii noștri și ale cărei turnee peste hotare au antrenat aprecieri unanime din partea publicului și a criticii — este autorul unor melodii de frumoasă ținută artistică și de bogată inspirație melodică, ca Nopți cu lună-n București și Dincolo de zîmbetul tău. Gelu Solomonescu, pianist excelent și dirijor permanent al Teatrului „Constantin Tănase", a compus — printre altele — și piesa foarte populară Nu-ți șade bine cînd plîngi. Richard Stein, din generația răsărită la imboldul și exemplul lui Ion Vasilescu, a cunoscut, prin compoziția sa Sanie cu zurgălăi, celebritatea mondială, deși manifestarea lui cea mai valoroasă rămîne melodia Plîng, fiindcă mai iubesc. Ștefan Kardoș a compus E toamnă iar, tango uitat prea curînd,

în pofida notei lui de gravitate, care îi împrumută emoție și adîncime. Mauriciu Vescan este autorul răspînditului vals În Bucureștiul iubit. Paul Urmuzescu afirmă o personalitate bine înzestrată profesional pentru un gen pe care îl cultivă cu pricepere și finețe, cu discreție și cu simțul rar al poeziei : Mica uvertură, Primii fulgi de nea și La anii mei nu sînt decît cîteva dovezi ale unui talent ce se impune cu tot mai mare hotărîre.

5. *O strună nouă*

Struna pe care unii dintre acești compozitori o ating în creația lor de muzică ușoară este aceea a Muzei serioase. Are ea succese în domeniul mai febril, mai puțin sever al genului distractiv ? Au demonstrat-o mulți compozitori de muzică simfonică, bunăoară Laurențiu Profeta : Tangoul de-altădată e o piesă delicată, sugestivă, inteligent concepută, iar Cîntecile țigănești, pe versurile poetului Miron Radu Paraschivescu — versuri dedicate lui Garcia Lorca — sînt o înaltă simbioză artistică între „ușor" și „greu", realizată cu exigența strictă a muzicianului calificat.

Îmbinarea de cunoștințe profesionale temeinice și inspirația melodică proprie genului ușor se manifestă și în creația altor compozitori : Alexandru Imre, dirijorul orchestrei Casei de discuri „Electrecord", Constantin Bîrsan, Petre Firulescu, Constantin Alexandru, Adalbert Winkler, Viorel Doboș, Ludovic Dizzi, Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, Richard Bartzer. Visare (Un cîntec de dor) a fost compus de Hilda Jerea, care aparține muzicii zise „serioase", fără ca incidentala ei colaborare cu muzica distractivă să-i fi știrbit prestigiul de muziciană. Alexandru Mandi a compus melodii, cărora le-a scris singur textul (Vîntule, Glasul tău, Venise vremea etc.), indicînd un drum nou pentru creatorii genului. Camelia Dăscălescu a obținut cu Amintiri, amintiri un succes pe care îl visează oricare compozitor în acest domeniu, atît de capricios, dar totodată atît de generos cu artiștii sinceri, inspirați, legați puternic de ritmul vieții.

Este aici o mică „taină" a artei, legătura aceasta a artistului creator cu viața timpului său : cel ce îi deslușește pulsația, preocupările, aspirațiile, gustul pentru un anume tip melodic, dăruie publicului lucrări care sînt acceptate spontan. Originalitatea izvorăște în primul rînd din identificarea compozitorului cu vremea sa, cu oamenii în mijlocul cărora trăiește și cărora li se adresează. Dimpotrivă, imitarea, preluarea fără noimă a formelor, ritmurilor, intonațiilor altora condamnă la un succes superficial sau nici atît — și, firește, la o repede uitare.

Că muzica ușoară românească și-a aflat, după un secol și jumătate de existență, drumurile proprii, o dovedește creația lui Ion Vasilescu, Ionel Fernic, Gherase Dendrino, Alexandru Leon, Elly Roman, Nicolae Kirculescu, Petre Andreescu, H. Mălineanu și a atîtor alți compozitori de azi, ale căror melodii durează, revin mereu în repertoriul interpreților vocali și instrumentali. Ei au găsit tonul ce ne este specific, au găsit acea respirație caracteristică datorită căreia muzica ușoară a unui popor diferă de a altuia. Tinerii, care îmbină adesea, cu intuiția artei, ritmurile străine cu melodia de rezonanță populară, evoluează, căutînd și experimentînd — ceea ce este inerent oricărui gen de muzică — spre o afirmare tot mai hotărîtă a stilului care ne aparține și ne definește. Dacă, de atîtea ori, ei își mai asaltează ascultătorii cu lucrări cărora le lipsește melodia, spontaneitatea inspirației, căldura comunicării, se datorează în mare parte tocmai încercărilor lor de a realiza *noul*.

Noul se află însă — în muzica ușoară, ca și în oricare altă artă — în însăși viața oamenilor. În sensibilitatea și simțirea celor despre care Ion Vasilescu mărturisea mereu : „Scriu pentru cei care vor să cînte, pe înțelesul lor și pentru inima lor".

Cuvintele maestrului au pentru creatorii noștri de muzică ușoară valoarea unei devize !

Retrospectivă

Neobișnuit de dinamică prin raporturile pe care le stabilește între aspectele înnoitoare și marile sinteze, chemată să țină mereu aprinsă flacăra cuceririlor muzicale ale trecutului și totodată să consacre neobosită valori inedite, epoca noastră oferă generoase resurse pentru afirmarea personalităților artistice, pentru intrarea numelui lor în nemurire. Pătrunzînd mai ales odată cu aportul multilateral al lui Enescu în domeniul recunoașterii universale, școala românească n-a încetat să formeze artiști de seamă ce se disting tocmai prin aceste daruri multiple cu care slujesc muzica, prin originalitatea și profunzimea actului creator sau interpretativ. Asemenea însușiri alese cu care se identifică întrepreți ca George Enescu sau Dinu Lipatti, George Georgescu sau Constantin Silvestri, s-au relevat dealungul recentului ciclu de concerte simfonice conduse în capitală, ca fiind structurale și lui Ionel Perlea, unul din ctitorii mișcării noastre muzicale moderne, astăzi dirijor de reputație mondială.

Asemenea lui Enescu și lui Jora, Ionel Perlea reprezintă un model de integritate și exigență atunci cînd este vorba de interesele fundamentale ale vieții artistice, de destinul înalt al muzicii. Ținuta sa profesională mai presus de toate vicistitudinile de breaslă, atitudinea de militant pentru progresul vieții muzicale s-au adeverit ca un moment al conștiinței artistice românești din deceniile trei și patru. Reluarea contactului cu țara natală și cu muzicienii români a făcut să vibreze într-o unică emoție, care a cunoscut cu fiecare concert un nestăvilit suiș, prestigiosul dirijor și publicul său vechi și nou, prieten de odinioară și admiratori cîștigați dintr-o singură dăruire pe podiumul de concert.

În trei astfel de momente, Ionel Perlea a dat viață unora dintre cele mai valoroase și semnificative lucrări ale repertoriului său milenar. Memoria prodigioasă, experiența vastă, știința fără greș, receptivitatea vie pentru stilurile și concepțiile directoare în istoria muzicii — iată ce au făcut din concertele sale clipe de adîncă satisfacție spirituală. Odată cu bucuria artei, cele trei seri ne-au desvăluit gîndirea estetică a lui Perlea, pe care cu îndărătnicia modestiei n-o formulează în cuvinte : ea este de fapt încorporată ființei muzicale însăși, cu care dirijorul se confundă într-o comuniune totală, concentrată în interior, sobră și eficientă în afară, simplă și precisă, lucidă și pasionată, într-o impetuoasă dialectică a rațiunii și sentimentului, a adevărului și a trăirilor subiective. Perlea știe ca nu mulți alți șefi de orchestră, să facă din muzica epocilor trecute o prezență intens contemporană și din creații ale veacului nostru valori unanim consacrate. Crezînd în Mozart ca în atributul sublim al artei, muzicianul tălmăcește tot atît de luminos pe romantici, pe exponenții școlilor naționale, pe impresioniști și pe corefeii tumultoasei gîndiri muzicale moderne, cuprinzînd parcă totul într-un fluid de avînturi și de echilibru, de căutări și de certitudini, care definesc omul în esența facultăților sale de gîndire și sensibilitate. Perlea reprezintă în arta dirijorală un criteriu, o valoare de confruntare, o garanție, o experiență. El se desenează în linii perfect conturate, știind ce vrea și putînd să dea viață gîndului său. Privirea este la el corolarul mai fin nuanțat al gestului, mișcarea devine exteriorizarea convențional-sugestivă a ideii care se transmite mai adînc prin afinitatea muzicală inefabilă și complexă. Aici vedem substratul acelei varietăți deconcertante, greu analizabile, a mijloacelor dirijorale folosite, reușind să întîmpine cu o clipă înainte de a se petrece detaliile cele mai fine ale interpretării orchestrale și armonizîndu-le prompt în imaginea de ansamblu a muzicii.

Seara a treia din ciclul dirijat de Ionel Perlea a însemnat într-adevăr momentul culminant sub aspectul universalității programului, căci sub acela al interpretării, dirijorul, nu se poate depăși decît pe sine însuși.

Uvertura la opera „Flautul fermecat" de Mozart a trăit, credem, una dintre clipele cele mai fericite ale eternității căreia îi este hărăzită. Inspirată parcă de viziunea mirifică a cosmosului într-o putere de anticipație pe care numai creatorul ei a avut-o, muzica lui Mozart este înfruntată cu greu de spiritul critic și Perlea ne-a transmis-o în această ipostază a perfecțiunii. Ce ar trebui să relevăm : supleța desăvîrșită a frazei, transparența marmoreană a culorilor sau, mai simplu și mai cuprinzător, relieful clasic al optimismului cuceritor al muzicii ?

Cît contrast născut din dramatismul vieții între lumina strălucitoare a uverturii lui Mozart și atît de răscolitoarea simfonie a V-a de Beethoven : „Durerile sale ascunse, mîinile sale înăbușite, reveriile copleșite sub atîta tristețe, viziuni nocturne, flacăra avînturilor sale, iată ce-i forma subiectul : iar formele melodiei, armoniei, ritmului și instrumentației vor apare atît de noi și personale, pe cît de cuprinzătoare ca putere și noblețe". N-ar putea traduce mai bine în cuvinte concepția în care Ionel Perlea a creat Simfonia a V-a, decît rîndurile citate prin care Hector Berlioz a explicat sensul lucrării. Căci prin ritmul lăuntric de mare noblețe imprimat acțiunii simfonice, prin continua cursivitate tematică și coherență expresivă a structurilor armonice și orchestrale, Perlea a văzut conceptul beethovenian al destinului în spiritul filozofiei noastre senine, alfa și omega răspunsului la marile întrebări pe care le pune existența și lupta omului. Beethoven este văzut de Perlea în tot ce are mai măreț și mai universal, transgresînd orice efemeridă a stilului clasic sau a inovațiilor romantice. Pe acest plan al esențelor se întîlnește muzica mare cu interpreții mari și aceasta este partea cea mai durabilă a lucrărilor, dincolo de care detaliile tehnice nu sînt decît infrastructură, circumstanțe concrete perfecte sau perfectabile, legate de locuri ale lucrării sau de elemente ale ansamblului interpretativ.

După căldurosul omagiu adus muzicii românești contemporane prin interpretarea creației lui Theodor

Grigoriu, nu fără semnificație intitulată ea însăși „Omagiu lui Enescu", în ultimul său concert, Ionel Perlea a ținut să reprezinte marile căutări și înfăptuiri ale artei naționale din prima ei perioadă modernă prin suita din baletul „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu. Interpret și al altor lucrări ale lui Paul Constantinescu, dirijorul acum oaspete, a înțeles și redat în felul cel mai convingător verva inspirată a unei orchestrații de avangardă, ritmul trepidant al folclorului, rezonanțele unui modalism de inimitabilă factură, sincretismul atît de pitoresc ce străbate paginile suitei, astăzi la fel de vii ca și cu decenii în urmă, originală în țară la fel ca și în multe țări ale Europei.

Concluzie spectaculoasă a oricărui concert simfonic, în înțelesul cel mai substanțial al cuvîntului, „Tablouri dintr-o expoziție" de Mussorgski — Ravel împletesc aportul de geniu al unor muzicieni care ilustrează școli naționale de prestigiu : cea rusă și cea franceză. A răspunde marilor exigențe de tehnică și stil, de concepție și trăire muzicală pe care le formulează în această lucrare este pentru orchestra simfonică a Filarmoncii „George Enescu" un moment de efort deosebit și de realizări pline de merit.

După astfel de manifestări artistice, ce orchestre din lume și ce auditori n-ar dori să-l revadă pe dirijorul Ionel Perlea cît mai des și cît mai curînd ?

VASILE TOMESCU

*

Multitudinea manifestărilor muzicale ce se succed aproape seară de seară (adesea au loc chiar mai multe manifestări în aceeași seară) obligă pe cronicar, prin forța lucrurilor, la o cît mai mare concentrare a comentariilor. Înțelegem atît selecționarea concertelor ce fac obiectul cronicii cît și restrîngerea acesteia la elementele esențiale din manifestările ce se perindă pe scenele bucureștene ca într-un adevărat caleidoscop sonor.

Așa stînd lucrurile, ne gîndim să dăm loc mai întîi primelor audiții și, concomitent concertelor în care acestea au intrat.

Emanuel Elenescu a ajuns la o maturitate dirijorală care se impune orchestrei, publicului, și pe care o apreciem. El investighează tot ceea ce poate interesa lumea muzicii, lucrări pe care, studiindu-le anticipativ cu seriozitate, se aplică să le redea după aceea în cît mai bune condițiuni. Emanuel Elenescu devine un clasic al baghetei. Vrem să spunem că el este un păstrător al bunei tradiții, al tempilor, al arhitecturii, al agogicei implicate de lucrările intrate de mult în patrimoniul artistic internațional, în programele concertelor și pe care datorită experienței sale, urmăririi atente a marilor dirijori, a ajuns să le prezinte, îndeobște, într-o lumină exactă, optimă. Dirijorul este un spirit activ, în necontenită cercetare, iar primele sale audiții nu reprezintă decît dorința-i de a îmbogăți repertoriul cu noi lucrări de calitate, puțin sau chiar deloc cunoscute marelui public de concert deși de la apariția lor au trecut zeci de ani. În această categorie se situează melodrama *Persefona* de Igor Stravinski, scrisă în 1934, după drama lui André Gide care s-a inspirat la rîndul său din *Imnul către Ceres* al lui Homer.

O nouă orientare a prolificului compozitor (a cîta ?) veșnic în cercetare, în mișcare și, totdeauna în pas cu timpul, cu actualitatea scriiturii muzicale. Am ascultat o muzică lirico-dramatică, la început, ce-i drept, mai abstractă, mai ales pentru epoca în care a fost scrisă, dar de o mare diversitate și varietate. Orchestrația, pe alocuri, e foarte subțire. Sînt savuroase neașteptatele asociații timbrale ale compozitorului, de pildă oboi cu... tubă, alteori flaut cu timpane etc. ; totul foarte sugestiv, uneori, de-a dreptul captivant în ceea ce privește corespondențele dintre textul mitului antic simplu, recitat de data aceasta (Maria Serea) și muzica stravinskiană. Să relevăm, cu acestea, forma vocală excelentă în care se află tenorul Corneliu Finățeanu : voce caldă, intonațional ireproșabilă, egală sub raportul coloritului ; de asemenea dicțiunea sa de o rară claritate. Corul Radioteleviziunii (dirijor Aurel Grigoraș) și corul de copii al Radioteleviziunii (dirijor Elena Vicică) au cîntat armonios, fără stridențe sau excese de sonoritate, totul coordonat în chip eficient de bagheta lui Emanuel Elenescu.

Concertul simfonic a avut ca solist pe Alexander Jünner (Austria) care a interpretat Concertul pentru pian și orchestră în re minor de Mozart : bună școală, frumoasă tehnică, interpretare corectă, clasică.

În încheiere, Preludiu și Fugă (Toccata) de Constantin Silvestri — piesă de concert construită cu un deosebit meșteșug, dar acuzînd o anumită uscăciune a inspirației, părînd mai de grabă un exercițiu de ordin metroritmic (îndeosebi partea a doua).

La capitolul „prime audiții" se înscrie și *Divertismentul pentru orchestră* prezentat chiar de compozitor Yuzo Toyama, la Filarmonica „George Enescu". Dirijorul și compozitorul japonez Yuzo Toyama, deși nu are decît treizeci și opt de ani, este cunoscut în viața muzicală a patriei sale, el conducînd în prezent orchestra municipală a importantului oraș Kyoto. Absolvent nu numai al universității de artă din orașul său natal (Kyoto) dar și al Conservatorului din Viena, Yuzo Toyama valorifică, în lucrarea sa, scriitura muzicală clasică folosind totodată elemente melodice de pronunțat colorit național. *Divertismentul* alcătuit din trei părți contrastante, allegro—andante—allegro, este construit cu multă limpezime și apare o lucrare scrisă mai puțin în zilele noastre cît în veacul trecut. Am gustat cu deosebire finalul foarte dinamic și viguros în care bătăile în fortissimo cu caracter motoric, la timpane, creează atmosferă sugerînd un obstinat tam-tam asiatic. Concertul s-a bucurat de substanțiala participare, ca solist, a lui Radu Aldulescu. Activitatea sa concertistică atît de apreciată și peste hotare, face ca artistul să devină, la noi, un oaspete rar și așteptat.

În prima parte a programului am ascultat în interpretarea sa, *Sonata concertantă pentru violoncel și orchestră* de Ludovic Feldman. Senior al scrisului nostru muzical, privință în care este un demn elev al maestrului său de compoziție Mihail Jora, Ludovic Feldman este un admirabil exemplu de vitalitate creatoare, de neobosită dăruire pe tărîmul muzicii.

Forța și entuziasmul juvenil cu care și-a asimilat unele din cele mai curajoase cuceriri ale scriiturii contemporane, post schönbergiene, sînt demne de admirație. Sonata sa concertantă constituie un bun exemplu. Cele cinci părți ce o alcătuiesc, contrastante ca mișcare și unitare ca stil, reprezintă o îmbogățire sensibilă a substanței muzicale inițiale, sonatei cu elemente timbrale din orchestra cu caracter cameral folosită de compozitor. Scrisă concertant, lucrarea oferă solistului un cîmp larg de intervenții în care virtuozitatea strălucită a lui Radu Aldulescu s-a afirmat, din plin. În ciuda lungimii Sonatei, care poate fi foarte bine asimilată cu o simfonie concertantă, Radu Aldulescu a intrat din nou în joc și în partea a doua a concertului, spre a interpreta, de data aceasta, în primă audiție *Concertul pentru violoncel și orchestră de coarde* de David Dorward, de asemenea deosebit de extins, comportînd nu trei, ci cinci mișcări... Compozitorul a atacat o partidă dificilă opunînd instrumentului solist, numai orchestră de coarde — ceea ce l-a obligat la folosirea cu maximum de eficiență a resurselor de ordin timbral ale acestora. Nu eludăm faptul că dialogul dintre solist și masa celorlalte instrumente a apărut uneori bine susținut. În mai multe rînduri compozitorul acordă viorilor prime un rol interesant, acestea executînd, la unison, un soi de sinusoidă cu maxime și minime care dau impresia unui flux sonor provocat de o mașină de vînt, un fundal, pe care solistul și-a înscris cu căldura, sensibilitatea și lirismul ce-l caracterizează firele melodiilor din partitură. Dar trebuie să mărturisim că arta minunatului nostru artist este demnă de o cauză și mai bună decît cea pentru care a pledat în acest concert.

Dirijorul Yuzo Toyama a apărut ca un foarte bun șef de orchestră : rigurozitate, competență, seriozitate și pondere la pupitru.

Printre oaspeții de peste hotare care au concertat cu Filarmonica „George Enescu" s-a înscris și pianistul argentinian Bruno-Leonardo Gelber, laureat, în 1961, al Concursului Marguerite Long-Jacques Thibaud, care a interpretat sub bagheta dirijorului Mircea Basarab Concertul al V-lea de Beethoven. Bruno Leonardo Gelber deși foarte tînăr — 28 de ani — are o activitate concertistică însemnată, ca participant la diferite festivaluri internaționale (Zurich, Praga, Lugano, Besançon etc.). A cîntat sub bagheta unor șefi de orchestră iluștri ca Ernest Ansermet, Herbert von Karajan și a concertat între Japonia și cele două Americi, mai pretutindeni. Ne-a oferit o interpretare a Concertului, robustă și energică într-un stil în care corectitudinea și severitatea și-au dat mîna pe deasupra lirismului cantilenelor cadențiale.

În general pianistul uzează de multă forță. Tușeul său e ferm, tare și foarte beethovenian. Cadența finală a fost deosebit de martelată. Totul, la Gelber, apare descoperit și direct, realizat la... lumina zilei. Mircea Basarab, orchestra, l-au urmărit nesovăelnic, într-o foarte bună colaborare. În restul concertului o uvertură la *Euryante* de Weber, realizată la maximum de intensitate sonoră, eroic și „con molto fuoco", dar și cu momente de calm cînd intervine tema a doua, cantabilă, foarte dulce, lirică. Apoi, *Simfonia V-a* de Ceaikovski căreia Mircea Basarab i-a redat cu sensibilă înțelegere complexul ei emoțional.

Dar să vorbim și despre un oaspete care deși a cîntat sub auspiciile Filarmonicii, a fost un *out-sider*, dînd două recitale de o remarcabilă valoare artistică : pianistul Christoph Eschenbach, din R. F. a Germaniei. Anul trecut, la Paris, ne amintim că numele său figura pe toate zidurile, *ed pro causa*. Eschenbach, la nici 29 ani, este un muzician de clasă mondială. Deținător, între altele al premiului „Clara Haskil" (1965) a fost apreciat de exigentul Herbert von Karajan, care a acceptat ca el să cînte Mozart și Beethoven sub bagheta sa, iar Festivalurile internaționale de la Salzburg, Lucerna, Viena, Montréal etc. i-au solicitat pe rînd colaborarea.

Dacă la primul recital a prezentat cu mult curaj — de altfel justificat — cele două sonate a IX-a în la major și a X-a în si bemol major de Schubert, dovedind o tehnică a execuției și profunzime a gîndirii și sensibilității care ies cu totul din comun, în cel de al doilea recital, Eschenbach a interpretat un program cum nu se putea mai bine ales ca să-i lumineze multiplele fațete ale artei sale interpretative.

Partita a II-a în do minor, de Bach, ne-a oferit, din capul locului, satisfacția de a ne afla în prezența unui muzician care nu mai e preocupat de latura pianisticei propriu-zise, pe care — așa cum a dovedit de-a lungul întregului program — o stăpînea în chip superlativ.

După exodul scurt (Simfonia), redat poate mai puțin în acord cu viziunea marelui Cantor, adică mai puțin fluid, căci a introdus unele cezuri și întîrzieri ce l-ar fi intrigat pe André Gide de pildă (care spunea că ascultînd muzica lui Bach ai impresia că ea s-a scurs neîntrerupt de cînd a fost scrisă și pînă în prezent) a urmat *Allemanda* desfășurată cu o mare gingășie de nuanțe, în mezza-voce și cu acea austeritate proprie unei autentice prezentări a muzicii lui Bach. Am apreciat capacitatea sa de a reda apoi, foarte distinct și foarte individualizat, vocile, în *Courante*, ca și în *Sarabanda* de altfel, unde elementele de ordin melodic au fost puse în admirabil relief ca și contrastele de forte-piano.

Aceleași excelente aprecieri se cuvin și ultimelor mișcări *Rondeau și Capriccio* redate cu o tehnică foarte elaborată și cu multă cursivitate.

În variațiile pe tema cîntecului „Ah, vous dirai-je, maman", de Mozart, am avut o sezisantă demonstrație de bravură pianistică. Aici, tușeul de mare gingășie, subtil și înaripat a slujit de minune dantelăria și arabescurile muzicii mozartiene.

Piesa de rezistență : Sonata op 110 în la bemol major, de Beethoven. Neexistînd pentru pianist probleme de tehnică, el a folosit totul — calitate de sunet, culori, nuanțe dinamice — pentru a se apropia cît mai mult de concepția compozitorului. Am apreciat expresia liniștită din prima mișcare și caracterul trist, dureros, pe care i l-a imprimat, așa cum în *allegro molto* care urmează, am deslușit o afirmare luminoasă a energiei ce renaște. În *adagio*, folosind tehnica magistrală de care dispune a mers pînă la limitele înțelegerii sale, fiind convinși că va aprofunda în viitor, și mai mult, geniul patetic al lui Beethoven. Ne-a dovedit-o chipul în care a construit

dramatica fugă pe trei voci și care a fost acela al unui interpret care gîndește muzica.

Cu pasiune a redat apoi acel Allegro maestoso inițial din Sonata nr. 3. op. 5. în fa minor de Brahms, după care Andantele — pentru al cărui conținut sînt grăitoare versurile lui Sternau scrise de compozitor ca epigraf: „Der Abend dämmert, das mondlicht scheint, / Da sind zwei Herzen in Liebe vereint / Und halten sich selig umfangen" / (Se lasă înserarea, luna apare, / Acolo sînt două inimi, unite în dragoste / Care se țin într-o fericită îmbrățișare /) ne-a dovedit că Eschenbach foarte receptiv față de anumite cute intime ale sensibilității brahmsiene, le înfățișează cu toată interiorizarea cerută. Această interiorizare a apărut accentuată în intermezzo, cu caracterul său funebru, după cum în Rondo-ul final în care tentele sumbre și cele de lumină alternează, am deslușit o fină simțire poetică. Au urmat, ca supliment, și două sonate de Scarlatti care nu mai ridicau însă probleme de mare interpretare ci îndeosebi de execuție, care a fost desăvîrșită. L-am aflat astfel, pe Christoph Eschenbach, drept unul din cei mai de seamă tineri reprezentanți ai pianisticei zilelor noastre.

La Opera Română am avut ca oaspeți un mănunchi de artiști de la *Opéra de Vallonie din Liège,* care au cîntat, în limba franceză, două spectacole cu *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, sub conducerea muzicală a lui Edgard Doneux.

Datorită manifestărilor sale anterioare, dirijorul Doneux a devenit o figură familiară, apreciată de publicul nostru care i-a făcut de data aceasta o primire călduroasă chiar după execuția uverturii. Și pe bună dreptate. De un dinamism, de o energie efervescentă ceea ce era în perfect acord cu muzica rossiniană, Doneux a prezentat populara uvertură cu o desăvîrșită precizie a atacului și o mare finețe în redarea melodiilor, ca și a acelor sunete staccato specifice, care îi fac farmecul. A imprimat, de altfel un ritm foarte viu nu numai uverturii ci întregului spectacol, desfășurat spumos cu o notă de bonomie și fără grotescul către care, bufoneria declarată a operei, alunecă deseori — privință în care regia lui Christian Asse a avut o pozitivă participare.

Este de subliniat în primul rînd jocul inteligent și sobru, fără șarje, al interpreților. Dispunînd de o voce gingașe, soprana Christiane Gruselle a interpretat pe Rosina cu o inteligentă stăpînire a dificultăților pe care acest rol le comportă. Atît în Arie cît și în celelalte intervenții vocale a apărut ca o delicată soprană de coloratură, cu note ținute ferm și intens în registrul înalt. În Contele de Almaviva. tenorul Albert Voli s-a afirmat ca un excelent cunoscător al rolului. El a cîntat cu claritate, deschizînd poate ceva mai mult unele note, dar conturînd personajul cu veracitate și în stilul cerut. Baritonul Michel Trempont a fost un ireproșabil Figaro : voce plină, caldă, puternică ; spiritual și cu vervă așa cum cere rolul, el s-a întrebuințat neobosit de-a lungul întregului spectacol. O creație remarcabilă a fost aceea a basului Germain Ghislain în Don Basilio. Avînd un umor sec și cu atît mai eficace, nu s-a răspîndit în exagerări bufone. Vocea sa s-a afirmat cu putere și în chip convingător, cu deosebire în cunoscuta arie a Calomniei. Excelent „prozist", iar cînd a fost cazul cîntăreț satisfăcător, a apărut foarte bine integrat rolului Vincent Darconnat în Don Bartolo. Distribuția a fost completată cu cîntăreții noștri : Dionisie Konya (Fiorello), Eugenia Voinescu (Bertha), Cezar Ionescu (sergentul), care s-au aflat cu oaspeții susamintiți într-o bună tovărășie artistică. Corul (dirijor Stelian Olariu) a avut intervenții juste, de data aceasta însă la un nivel sporit de intensitate sonoră.

Orchestra Operei noastre a cîntat cu multă atenție, cu o mare finețe, sub conducerea energică a dirijorului Doneux.

Spectacolele susținute de *Opéra de Vallonie* s-au bucurat de un meritat succes.

Un atrăgător spectacol a fost oferit în sala Uniunii generale a sindicatelor de Ansamblul artistic militar din Bratislava, spectacol care a avut un caracter complex, ținînd de music-hall, în prima parte și de comedia muzicală, în partea a doua.

S-au perindat o seamă de cîntăreți de muzică ușoară care au interpretat îngrijit, cu o ținută artistică decentă și plăcută, bucăți melodioase de largă circulație. Tînăra Eva Bihariova ne-a făcut cunoscute cîntece ca *Glasul tău,* distins în 1968, cu Premiul I la Festivalul internațional de la „Opatia" (Iugoslavia). Vocea sa a apărut viguroasă, frumos colorată, pe alocuri cu accente dramatice. A cîntat între altele *Ploaia și noi* de Vasile Vasilache jr., într-o corectă limbă românească. Tot în românește a cîntat și tînărul Viliam Csino, cu o voce intensă, luminoasă, cîntecul *Of ! inimioară* de Edmond Deda. A redat foarte bine intonațiile cu caracter popular ale acestuia ca și acel ritm accelerando, al dansului la modă sirtaki. De altfel, Viliam Csino a prezentat și alte bucăți de succes ca de pildă „Dililah" din repertoriul lui Tom Jones. Adesea cîntăreții au avut acompaniamentul (pe lîngă acela al orchestrei) al unui *chorus,* așa cum se obișnuește azi și al cărui fond armonic, în surdină, a apărut frumos dozat. Alteori, în timp ce se cînta, un mic grup de arlechini execuța figuri dansante pline de grație, uneori dînd și răspunsuri vocale.

Evoluțiile dansante, pline de fantezie, au fost ale unui corp de balet care a vădit admirabile însușiri de plasticitate, de suplețe și pe care maestrul Jan Goth, un remarcabil artist coregraf, le-a coordonat cu inteligență și un deosebit simț al scenicului. S-a bucurat în această ordine, de succes, pantomima dansantă „Deținuții". Și nu putem trece cu vederea selecțiunile de melodii din *My fair Lady,* care au pus în valoare însușirile cîntăreților Jozef Sestak și Milja Mistricova, ca și momentele dansante, din această operetă, încheiate cu un modern și picant *french-cancan.*

Partea a doua a programului a constat în comedia muzicală și dansantă *Lysistratiada,* parodie după Aristofan, o sugestivă pledoarie împotriva războiului, pe muzica modernă, vie, antrenantă a lui Milan Novak în regia lui Jan Goth. Spectacolul Ansamblului militar din Bratislava deosebit de interesant, pe alocuri plin de noutate și curaj, a fost condus într-un ritm neobosit, care nu a permis atenției să șovăie. Colonelul Iozef Valouch dirijor încercat, competent,

a ținut cu o mînă fermă atît scena cît și excelenta orchestră, de tip simfonic.

Frumosul succes de public de care s-a bucurat a fost grăitor pentru valoarea acestei formații.

Filarmonica „George Enescu" își cinstește artiștii, soliștii, colaboratorii, acordîndu-le unele concerte dincolo de cele programate în mod obișnuit. În această categorie s-a înscris recenta manifestare concertistică în care pianista Magda Nicolau a apărut pe podiumul Ateneului sub bagheta dirijorului Ion Baciu într-un concert de concerte prilejuit de împlinirea unui sfert de veac de cînd activează pe tărîmul artei. Magda Nicolau este o consecventă slujitoare a muzicii. Elevă a eminentei profesoare Constanța Erbiceanu, ea a cîntat pentru prima oară la Ateneu în 1940, Concertul No. 1 de Ceaikovski, sub conducerea lui Egizio Massini. Ulterior, George Enescu a solicitat-o ca solistă cu aceeași lucrare, într-un concert festiv la redeschiderea Ateneului în 1945. De atunci pianista a muncit cu ardoare și abnegație, asimilîndu-și unele dintre cele mai de seamă lucrări din marele repertoriu pianistic : piese de concert de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt etc.

Vreme de un sfert de veac, s-a afirmat ca o pianistă convinsă de nobila misiune a artistului, pregătindu-se totdeauna cu multă conștiinciozitate. Ca solistă a Filarmonicii „George Enescu", a concertat atît în Capitală cît și în cele mai de seamă orașe ale țării, precum și în centrele muncitorești Petroșani, Aninoasa, Mediaș, Agnita etc. unde s-a făcut apreciată.

La recentul său concert jubiliar a cîntat în prima parte a programului Concertul no. 1 pentru pian și orchestră în si bemol major de Bortkievici. Serghei Eduardovici Bortkiewici a fost — lucru important — elev al lui Liadov. Dincolo de unele efecte zgomotoase, lucrarea ascultată are calitatea de a fi străbătută de melodii cantabile, cu caracter popular rus, pe care pianista le-a scos în frumos relief, făcînd uz de tehnica sa precisă, șlefuită, curată.

În concertul de Ravel, sensibilitatea pianistei s-a vădit cu deosebire în partea mediană, interpretată cu o poetică reverie, după cum Concertul no. 1 de Ceaikovski i-a dat posibilitatea de a-și afirma dinamismul, vigoarea, capacitatea sa de a da o expresie convingătoare minunatelor pagini ale acestei lucrări care rezistă, cu mult succes, timpului. Ion Baciu stăpînește cu pricepere și autoritate orchestra. A ținut o cumpănă justă între aceasta și solistă deși, intensitatea sonorităților a fost adesea, de o parte și alta, culminativă.

Concertul s-a bucurat de un indiscutabil succes.

Nu am putea închide aceste fugare rînduri despre viața muzicală a Capitalei fără a menționa concertele care au loc în noua sală, a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", modernă bine utilată, perfect condiționată acustic. Profesorii și studenții își dau fratern mîna, contribuind la promovarea bunei muzici.

Am urmărit, între altele, recitalul susținut de asistenții Șerban Rusu (vioară) și Octavian Rădoi (pian) în cadrul căruia, prezentînd sonata de Brahms, ambii interpreți au dovedit nu numai stăpînirea violonistică a lucrărilor dar și o anumită interiorizare.

Coincidențele de ordin programatic au făcut să nu putem asista, în aceeași seară, decît la cea de a doua parte a recitalului din sala Studio a Filarmonicii „George Enescu". Un prilej binevenit de a-l auzi, din nou, la cîțiva ani distanță pe tînărul violonist Silvian Iționici. Odinioară, copil fiind, a dovedit aptitudini artistice deosebite. Chipul în care Silvian Iționici a apărut de data aceasta a confirmat la superlativ speranțele pe care le îndreptățea. Ne-am aflat în fața unui interpret de remarcabile potențe interpretative. În lucrări de Brahms, Ysaye, Wieniawsky și Paul Constantinescu, violonistul a arătat că stăpînește o tehnică bogată, complex organizată, în măsură să răspundă celor mai diverse exigențe de execuție, în același timp o seriozitate în aprecierea și exprimarea gîndirii și sensibilități compozitorilor a căror muzică a interpretat-o. Vedem, de astă dată, cu certitudine, viitorul promițător al acestui tînăr artist.

Cele mai bune aprecieri, de asemenea, despre Rodica Giroveanu-Eugen a cărei pianistică de discretă și nuanțată sonoritate a contribuit la succesul recitalului.

Am avut astfel, către sfîrșit de stagiune, o lună bogată în manifestări muzicale, demne de toată atenția.

J.-V. PANDELESCU

Recital
Aurelian Octav-Popa

Numele reputatului nostru clarinetist Aurelian Octavian Popa nu mai are nevoie de prezentare specială. Activitatea sa multi-plană în calitate de solist pe podiumul de concert sau în sălile de muzică de cameră, participarea sa în cadrul formației (deja destul de apreciată peste hotare), „Musica nova", cîștigarea cîtorva concursuri de o dificultate recunoscută, (mai ales cele de la Praga, Birmingham și Geneva) l-au recomandat ca pe un artist instrumentist de o valoare cu totul remarcabilă. Calitățile sale de virtuoz sînt dublate de o sensibilitate și o gîndire muzicală de o maximă profunzime. Actul artistic al interpretului Popa are rara calitate de a fi elaborat și natural în același timp ; și ceea ce este tipic oricărui muzician de calitate, dorința unor permanente căutări atît în domeniul modalităților de expresie cît și în cel al repertoriului. Absența oricărei rutine, caracteristică marilor interpreți, o găsim prezentă la Aurelian Popa.

Programul prezentat în seara zilei de 4 iunie a.c., a reliefat dorința protagonistului de a face cunoscute publicului o serie de piese neexecutate încă la noi în țară aparținînd unor nume mai mult sau mai puțin cunoscute. Alături de aceste lucrări, auditoriului i-au fost prezentate două piese clasice de o valoare recunoscută deja, solistul urmărind o maximă varietate în alcătuirea programului și reliefarea posibilităților interpretative proprii, capabile să satisfacă cerințele atît de diverse ale unor stiluri variate : preclasic, romantic, modern.

Prima lucrare audiată, „Fantezia pentru clarinet şi pian" de Frigyes Hidas, fără a arăta o valoare muzicală deosebită, a avut calitatea de a fi agreabilă. Inflexiunile jazzistice au demonstrat o bună cunoaştere a stilului respectiv de către autor, totuşi muzica nu depăşeşte stadiul de decorativ, exterior.

Cele trei piese pentru clarinet solo, „Ascéses" de André Jolivet au relevat virtuţi artistice remarcabile ; mai ales prima piesă realizează un splendid arc muzical, revenirea celulei melodice iniţiale aducînd un efect deosebit. Poate ultima piesă, cu un caracter uşor convenţional nu a reuşit să se încadreze suficient de bine în atmosfera generală ; totuşi şi această secţiune, prin pulsaţia ritmică lăuntrică ce o conţine, se face remarcabilă.

O ipostază inedită muzicală ne-a fost propusă prin piesa „Solo cu acompaniament" a compozitorului englez Cornelius Cardew (născut în 1936). Timpul, element decisiv în gîndirea muzicală tradiţională (şi spunînd acest lucru nu omit nici pe modernii Strawinsky, Webern sau Boulez cu al său „Ciocan fără stăpîn") este conceput nu ca un cadru strict de desfăşurare a unor evenimente sonore precise ci este transformat într-un element difuz insuficient de precis tocmai datorită absenţei atributului său esenţial : unitatea de măsură. Timpul se scurge cu nonşalanţă, executanţii preluînd sugestia solistului (care cîntă o singură notă în diverse registre) realizează „jocuri muzicale", libere de orice corset metric, „în afara timpului". Memorată şi gîndită retrospectiv piesa va căpăta şi dimensiuni temporale, ultima secţiune chiar apărînd insuficient extinsă. Cu toată aparenţa de haos, piesa lui Cardew trădează o gîndire inventivă şi organizată, gîndire care ştie însă să creeze aparenţa absenţei oricărui canon preexistent.

Aşteptate cu interes piesele lui Corneliu Cezar au fost primite cu o deosebită căldură, graţie calităţilor indiscutabile muzical-dramatice. Primele două, gîndite ca o introducere a celei de a treia, au avut menirea să pregătească un cadru adecvat acesteia ; remarcabilă mai ales prima piesă în care fuziunea între melopeea clarinetului şi fondul sonor al benzii este de un frumos efect. A doua piesă, mai fragmentată, are şi dezavantajul unui fundal al benzii realizat cu mijloace cam rudimentare. Ultima piesă, ce va îmbina într-o manieră desăvîrşită muzică, poezie, gest, lumină, constituie fără îndoială punctul de tensiune maximă. Textul (traducere a unei poezii polineziene de Lucian Blaga) îmbină în mod naiv virtuţile filozofice cu cele poetice, efectul fiind copleşitor. Gîndirea totală (mai puţin textul) a compozitorului a reliefat cu un pronunţat simţ dramatic sinuozităţile acestui simplu şi fermecător poem al pămîntului, la aceasta aducîndu-şi contribuţia în egală măsură muzica (cu pronunţate inflexiuni melodice de origine asiatică), gestul (poate că o costumare diferită de cea „tradiţională" a interpretului ar fi fost bine venită ; măcar un pullover cu col în locul hainei) şi culoarea (jocuri de întuneric şi lumină). Fără îndoială că Cezar Corneliu are un simţ pronunţat al scenei.

Piesa lui Octavian Nemescu „Memorial" a constituit o încercare a autorului, cunoscut prin vigoarea maximă a gîndirii sale muzicale, de a combina liber elemente disociate din lucrările prezentate în recital. Este o nouă faţetă, o nouă ipostază în care apar, într-un amestec straniu Hidas, Jolivet, Cardew, Cezar, Brahms, Bach. Ideea, poate nu tocmai nouă (Beethoven a avut-o în a IX-a referitor la materialul respectivei lucrări ; ciclismul temelor romantice sau suprapunerile polifonice de leit-motive wagneriene) ar putea da rezultate interesante. Asupra „Memorialului" 4 iunie 1969 s-ar putea formula însă unele rezerve.

Acest recital ce a solicitat atît de mult publicul auditor a avut drept puncte finale cunoscutele lucrări Sonata a II-a în ES-Dur opus 120 de Brahms şi Sonata a treia În a-moll (clarinet, vioară şi cello) de Bach. Poate că plasarea lucrării de Bach după încheierea piesei lui Nemescu ar fi făcut o mai bună trecere către Brahms. Alăturarea nemijlocită a avangardei de romantism poate produce un şoc neplăcut pentru ambele stiluri.

Alături de Aurelian Octavian Popa la reuşita acestei inedite seri de muzică de cameră şi-au adus contribuţia şi cunoscuţii muzicieni Mircea Opreanu — vioară, Cătălin Ilea — cello precum şi tinerii Carmen Lupan — harpă şi Mihai Tănăsilă — fagot. Demn de relevat aportul pianistei Alexandrina Zorleanu, o parteneră muzicală atentă şi sensibilă.

DAN BUCIU

Prime audiţii corale în cinstea Eliberării

Consemnăm mai mult decît lăudabilă iniţiativa Consiliului Central al U.G.S.R. de stimulare a creaţiei cîntecului de masă, gen destinat în primul rînd numeroaselor formaţii corale neprofesioniste. Astfel, am putut audia de curînd, într-un concert susţinut de Corul Ansamblului artistic al U.G.S.R. şi cel al Sindicatelor din Municipiul Bucureşti, dirijate de Dumitru Botez şi Victor Popescu, un interesant program de prime audiţii corale.

Abordînd o tematică variată, însufleţiţi de versurile unor cunoscuţi autori (Cicerone Teodorescu, V. Bîrna, D. Vasilescu-Liman, Fl. Mugur, I. Socol, I. Serebreanu, C. Cîrjan, M. Cosma, Maria Marcu ş.a.), sau folosind texte proprii, lucrările (majoritatea à cappella) celor 18 compozitori cuprinşi în program s-au impus în primul rînd, printr-o melodică reliefată, colorată de viguroase accente mobilizatoare şi o înveşmîntare armonică simplă, directă, adecvată. De altfel cele două formaţii amintite, una profesionistă cealaltă de amatori, ne-au oferit o interpretare sensibil egală, de un bun nivel artistic.

Evidenţiindu-se în primul rînd prin tendinţa către monumental, într-o scriitură atent şi inspirat şlefuită, ţinînd de domeniul formelor vocale mari, ne-au apărut lucrările „Mereu cu tine Ţară" de Sergiu Sarchizov şi „Patrie, vatră străbună" de Gheorghe Bazavan. Mobilizatoare, originală, avînd ca leit-motiv cunoscutul îndemn „Hei rup !" melodia „Bluze albastre" de Teodor Bratu. Atît prin actualitatea şi ineditul inspiraţiei cît şi prin elaborarea materia-

lului sonor (o excelentă valorificare a unor motive folclorice ardelenești și oltenești izbutit îmbinate cu elemente onomatopeice ce redau sunetul de caval), ne-a cucerit lucrarea lui Laurențiu Profeta „Cîntecul Porților de Fier" pentru cor de femei și solistă (Corina Brănișteanu).

Trecutul glorios și vitejia poporului român, dragostea de Patrie și de Partid, au fost admirabil oglindite în substanța melodică a cîntecelor „Pămînt străbun" de Mircea Neagu, melodie de un larg suflu mobilizator, „Vocea străbunilor" de Zaharia Popescu și „Cîte furtuni nu au trecut" de Emil Lerescu, cîntece străbătute de puternice accente de baladă. „Pămînt zestre strămoșească" de Ion Alexandrescu, asemeni unui ecou de bucium, „Steagul unirii" de D. D. Botez, „Partid de zări deschizător" de Florin Comișel, „Slăvită fii, Patria mea" de Constantin Ungureanu, „România primăverii" de Gheorghe Carp, inspirate partituri imnice, luminoase. Purtînd pregnant amprenta melosului popular fie prin citate directe, subtile invențiuni în stil folcloric sau prelucrări, am ascultat „Cîmpiile dacice" de Constantin Palade, „Trandafir de lîngă mare" de Nicolae Popescu, „Trece mîndra pe colnic" de Costică Andrei și „Țară, doină de viteaz" de Ludovic Păceag. În sfîrșit, două izbutite cîntece tinerești de excursie, cu inflexiuni de marș sportiv: „Țară scumpă ca un vis" de Vasile Timiș și „Sîntem români" de Temistocle Popa.

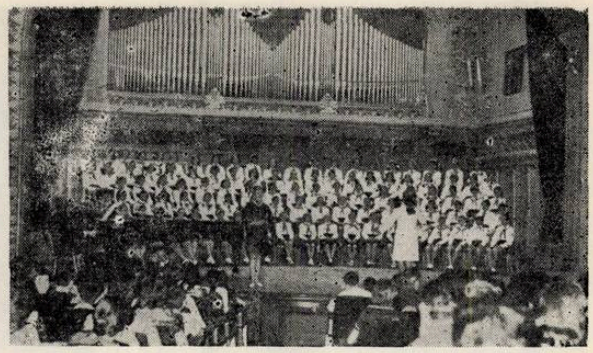
Fără îndoială, multe din aceste reușite melodii (înmănunchiate dealtfel într-o frumoasă culegere intitulată „Patrie vatră străbună", ediție îngrijită de prof. Nicolae Chițoran), preluate de miile de formații corale de amatori, vor prinde viață pe estradele de concert, în același timp îmbogățindu-le repertoriul.

În încheierea programului de prime audiții corale, au fost audiate cîteva dintre creațiile de muzică ușoară ale anului 1968, aparținînd compozitorilor Elly Roman, N. Kirculescu, A. Giroveanu, Fl. Delmar, G. Grigoriu, T. Popa, I. Cristinoiu, L. Dizzi, în interpretarea soliștilor Mariana Dumitrescu, Cristiana Pongratz, Nicolae Coman și Atanasie Lambru, acompaniați de orchestra U.G.S.R. condusă de Nicolae Cocoș.

Corul Palatului pionierilor

Aflat el însuși în pragul sărbătoririi a două decenii de activitate (înființat în 1950), Corul Palatului Pionierilor din Capitală ne-a oferit anul acesta un reușit concert, dedicat aniversării a 20 de ani de la crearea Organizației pionierilor din România. Acest cor de copii poate fi socotit pe drept cuvînt o formație cu tradiție pe care ne-am obișnuit s-o ascultăm adesea pe estradele noastre de prestigiu, oferindu-ne momente de elevație artistică. Reîmprospătat periodic cu elemente talentate din rîndul elevilor merituoși la învățătură, Corul Palatului Pionierilor este în același timp o veritabilă școală de canto, unde mii de pionieri deslușesc de-a lungul anilor primele taine ale partiturilor muzicale.

Abordînd un repertoriu ce include unele dintre cele mai atrăgătoare și melodioase pagini corale ale repertoriului universal, lucrări ale compozitorilor



noștri clasici, sau ale celor contemporani dedicate formației, toate alese cu grijă și pe măsura posibilităților reale de interpretare, au în primul rînd menirea de a dezvolta gustul pentru muzică al micilor coriști, sentimente patriotice înnălțătoare. Acest cor și-a cîștigat o binemeritată reputație prin afirmarea unor calități ale tehnicii interpretative: disciplină de ansamblu, omogenitate, acuratețea intonației. Un merit deosebit în dobîndirea de către coriști a acestor calități revine, fără îndoială, tinerei dirijoare Eugenia Văcărescu-Necula, care, cu rîvnă și pricepere la repetiții, printr-o gestică avîntată și bine conturată în concert, a însuflețit întreaga formație.

Programul prezentat pe scena Ateneului Român a scos în evidență trăsăturile de mai sus, printr-o adecuată interpretare, pe care dirijor și coriști au imprimat-o lucrărilor de Luca Marenzio, Haendel, Mozart, Glinka, Schubert, ca și unor cunoscute coruri românești de Gheorghe Cucu, Ionel Brătianu, Ioan D. Chirescu, Nicolae Lungu, Cornel Trăilescu și Alexandru Velehorschi.

Soprana Elena Simionescu (care a activat pînă nu demult în cadrul acestei formații), solistă a Operei Române, a adus un plus de atracție printr-o aleasă interpretare în „Cîntec de leagăn" de Grieg ., „Mama" de Kiriac. Solistele formației, elevele Elena Siloci și Angela Ciocîrtea au dovedit frumoase posibilități în „Cîntec de copil" de Ceaikovski și „Cîntec de urare" de Tudor Jarda. Acompaniamentul pianistic a fost susținut cu precizie de Nicolae Bucur.

Concertul Corului de copii al Palatului Pionierilor din Capitală a înmănunchiat toate atributele unei reușite manifestări: tinerețe, dăruire în interpretare, însușirea pînă în cele mai mici detalii a pieselor audiate, un public numeros și entuziast.

Baladă omului

Nu este pentru prima oară cînd stimulați de un eveniment deosebit, membrii Ansamblului U.G.S.R. au dat la iveală un spectacol reușit purtînd această amprentă. Pe această linie se situează premiera intitulată sugestiv „Baladă Omului", „moment" artistic închinat aniversării unui sfert de veac de la Eliberare. Consemnăm în primul rînd, însuflețirea și neobosita rîvnă de care au fost animați atît realizatorii cît și interpreții pentru alcătuirea acestui spectacol complex de poezie, dans, cîntec și lumină. „Baladă Omului" își trage seva dintr-o adevărată antologie a literaturii noastre clasice și contemporane, alăturînd, într-un

inspirat „aranjament" semnat de Ernest Verzea și Petru Mihail (căruia îi aparține și regia) cunoscute și vibrante pagini ale lui Eminescu, Arghezi, Bacovia, Tudor Mușatescu, Zaharia Stancu ș.a. pînă la efervescentele creații ale tinerilor poeți contemporani. Muzica, la rîndul ei, înglobează într-o partitură unică, ilustrația sonoră a întregului spectacol alcătuită de Petru Manzur și Lucian Ionescu din lucrări de Ionel Brătianu, Tudor Flondor, Matei Socor, Anatol Vieru, Doru Popovici, Florin Comișel, Viorel Doboș și Mauriciu Vescan.

Încă de la deschiderea cortinei am fost cuceriți de tabloul „Stampe istorice" — de altfel, unul dintre cele mai reușite din cele 8 cîte numără spectacolul — în care personaje îndrăgite ale istoriei, coboară parcă aevea din „Scrisoarea a III-a" în cadențele dramaticului vers eminescian. Ne-a încîntat de asemenea, bogăția și coloritul costumelor, repeziciunea și ingeniozitatea schimbării decorurilor, prezentarea alertă și plină de substanță a întregului program, momentele corale reușite. Excelentă ideia în sine, de a aduce cîntare omului nou, realizărilor încrustate pe răbojul celor 25 de ani care au trecut, într-un spectacol simbolic, avîntat, printr-o sinteză artistică convingătoare.

În afara „virtuților" avem însă și posibilitatea consemnării unor „limite", pe care le semnalăm cu convingerea că spectacolul, care constituie o bună realizare, nu va avea decît de cîștigat. Pentru că este într-adevăr păcat ca o ideie bună, cu multe momente care susțin firul conducător al premierei, să fie înecată într-o abundență de numere de „dans modern", alunecînd pe panta genului revuistic, momente nesemnificative. Ce păcat că, așa cum ne indică însăși denumirea spectacolului, nu s-a insistat pe linia imprimării caracterului de baladă, atît de apreciat în spectacolele noastre folclorice, preferîndu-se, mai puțin reușitele tablouri de „caricaturi" sau „maxime și cugetări" care pălesc alături de vigurosul „dans bărbătesc" sau excelenta interpretare a baladelor haiducești cu soliști și cor.

Încheiem această succintă cronică amintind că spectacolul este susceptibil de unele „retușuri", realizatorii lui urmînd să-și îndrepte atenția în special asupra „construcției" în totalitate, asupra elementelor apte să creeze contraste, și, cu siguranță că „Baladă Omului" se va înscrie printre reușitele acestui valoros și apreciat Ansamblu.

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ȚARĂ

Primul festival și concurs al cîntecului popular românesc „Maria Tănase" — Craiova, Mai 1969 —

ION DUMITRESCU, *maestru emerit al artei, președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România:*

Urez primului Festival și concurs național de muzică populară de la Craiova, să crească și să înflorească la fel cum a crescut și înflorit din pămîntul oltenesc — Maria Tănase. Să intre în tradiția culturii românești această manifestare și să rămînă peste ani cu tinerețea cîntecului popular și cu gloria marei cîntărețe al cărei nume îl poartă.

PETRE GIGEA, *prim-vicepreședinte al Consiliului popular al județului Dolj:*

Festivalul cîntecului popular românesc „Maria Tănase" se înscrie printre evenimentele culturale de seamă închinate Congresului al X-lea al P.C.R. și celei de-a XXV-a aniversări a eliberării patriei. Din toată inima mulțumesc organelor de partid și de stat forurilor culturale din toate județele țării, care au răspuns cu însuflețire acestei chemări, iar soliștilor participanți la concurs le doresc din toată inima un călduros bun venit pe aceste meleaguri — vatră a hărniciei și a dragostei pentru tot ce-i frumos și înălțător.

Prof. FLOREA FIRAN, *președintele Comitetului pentru Cultură și Artă al județului Dolj:*

Cum se putea, oare, numi mai fericit un festival al cîntecului găzduit în inima Doljului decît „Maria Tănase"?. Chemînd cele mai reprezentative talente interpretative ale folclorului muzical din toate județele țării să se întreacă pe o scenă ospitalieră din Craiova, cinstim memoria aceleia care a dus strălucirea cîntecului popular românesc în întreaga lume.

Ascultînd cîntecele, noi participanții la acest festival, alături de interpreți, vom cînta cu inimile pentru tot ce știm să sărbătorim din inimi, dovedind că astfel prețuim comorile moștenite de la străbuni și le ducem mai departe spre bucuria viitorimii.

Prof. dr. docent G. IVĂNESCU, *membru corespondent al Academiei, dir. Centrului de istorie, filologie și etnografie din Craiova*

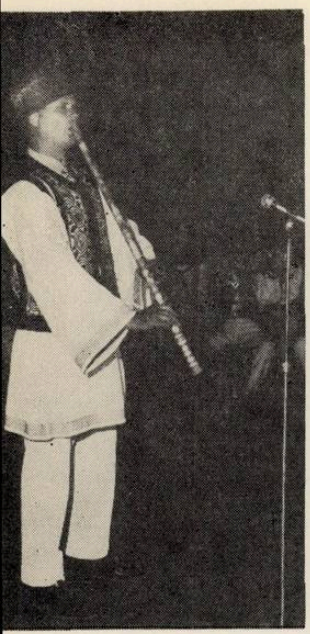
Consider Festivalul și Concursul cîntecului popular românesc „Maria Tănase", drept una dintre manifestările cultural-artistice impunătoare, prin care se afirmă astăzi pe plan național, acest important centru cultural al țării noastre — Craiova. Fericita idee de a se organiza și o sesiune de comunicări științifice asupra folclorului oltenesc, fac din acest festival un eveniment spiritual cu totul deosebit în țara noastră. Aștept cu deosebit interes desfășurarea acțiunilor Festivalului.

Hora din „Piața Unirii"-Craiova

Parada portului popular oltenesc.

Efigia Festivalului
și a Concursului

Deschiderea festivalului



lor Trăistaru — Teleorman
I soliști instrumentiști

Stanciu Dumitru — Prahova
Pr. Special
al Într. poligrafice „Oltenia"

Mariana Bălănescu — Dolj
Pr. Uniunii compozitorilor

Ana Munteanu — Timiș
Premiul I soliști vocali

Recitalul cîntăreței Maria Lătăreţu

Filofteia Lăcătușu — Vîlcea
Pr. II soliști vocali

„Cine calcă silaba românească, stihul și cîntarea, ca subtila Maria Tănase ? Diavolul. Nici el".

Tudor Arghezi.

În orașul Craiova — vechea cetate a „Băniei", azi a hărniciei — a avut loc mult așteptatul eveniment, de ample rezonanțe artistice — Festivalul și concursul cîntecului popular românesc „Maria Tănase" — închinat ca omagiu acelei care a fost „Doamna cîntecului românesc" sau „Privighetoarea din Carpați" — cum o numeau bacii din Novaci. Manifestarea și-a scris prima filă — din cele cinci — sub cupola maiestoasă a Teatrului Național, în seara zilei de 28 mai. De fapt, festivalul a fost anticipat de o serie de manifestări cultural-artistice desfășurate în zilele de 27 și 28 mai. Astfel, la Centrul de cercetări al Academiei a avut loc un simpozion cu tematică folclorică din zona oltenească, în cadrul căruia au vorbit : prof. dr. docent G. Ivănescu, prof. dr. docent I. C. Chițimia, I. Herțea — cercetător la Inst. de Etnografie și Folclor al Academiei R.S.R., și alții. În cursul după-amezii de miercuri, de 28 mai în piața orașului a avut loc o pitorească și emoționantă paradă a portului oltenesc, încheiată cu o horă a Unirii, anticipînd simbolic ulterioara desfășurare a festivalului.

— După cuvîntarea de salut adresată participanților cu ocazia deschiderii oficiale a Festivalului și concursului, rostită de prof. Floroa Firan — președintele Comitetului de Cultură și Artă a jud. Dolj, actrița Sanda Țăranu, crainica televiziunii, a prezentat în cele cinci serii, pe cei aproape 80 de concurenți, mesageri ai cîntecului și portului popular din 39 județe ale țării.

Conform regulamentului, repertoriul fiecărui concurent, vocal sau instrumental, trebuia să cuprindă 2 piese inedite din folclorul județului respectiv. Prin tragerea la sorți, concursul a fost deschis în prima seară de reprezentanta județului Ialomița, Afrodita Dumitrescu, laureată a festivalurilor județene de la Buzău și Brăila. Tînăra interpretă a deschis o manifestare care se anunța a fi, încă din start, exigentă și valoroasă prin complexul registru interpretativ al fiecărui concurent. O interpretare vibrantă, dinamică, născută parcă din nesfîrșitele cîmpii fierbinți ale Bărăganului.

Funcționar la Casa de Cultură din Orșova, Luță Popovici, a demonstrat o deplină stăpînire a instrumentului cu sunete de o neasemuită vibrație, care este taragotul.

Veritabila apariție mioritică, octogenarul Stanciu Dumitru, cimpoier vestit, a interpretat cu o surprinzătoare vioiciune, jocuri populare de pe Valea Prahovei. În bogatul său palmares figurează diverse premii obținute la diverse competiții din țară și străinătate, cel mai recent succes, — „Cimpoiul de aur" cucerit la Festivalul Internațional de muzică populară din Sardinia încununîndu-i nobila activitate artistică.

Revelația concursului gorjenesc „Izvoarele fermecate", Sofia Drăghici, la cei 52 de ani ai săi, a demonstrat o emoționantă prospețime a vocii, interpretînd cu mlădioase triluri, dulci ca un zbor de ciocîrlie, o doină și un cîntec de o autenticitate care ne-a emoționat pînă la lacrimi.

Tînăra profesoară de chimie Teodora Bularca, reprezentantă a județului Covasna, posesoare a unui impresionant palmares, a etalat un stil aparte prin interpretarea melodiilor alese.

A urcat pe scenă sfioasă, desprinsă, parcă dintr-o icoană păstrată în ctitorii, Ana Munteanu, reprezentanta județului Timiș. Un debut neuitat. Neuitat în primul rînd pentru frumusețea și acuratețea interpretării, a autenticității și ineditului melodiilor interpretate, pentru vocea caldă care cucerește de la început auditorul, și pentru căldura cu care publicul a răsplătit evoluția acestei tinere făgăduințe.

Mesager al plaiurilor din județul Caraș-Severin, clarinetistul Gheorghe Motoia a imprimat celei de a doua seri de concurs o notă de dinamism robust, încîntînd prin măiestria cu care a transmis sălii fiorul liric al învîrtitelor ardelenești.

În replică, tînăra Elena Marin, reprezentanta județului Ilfov, ne-a oferit 2 melodii, de o vitalitate debordantă, dintre care una inspirată de eposul clocotitor al zilelor noastre : „Jos la Porțile de Fier".

Am mai remarcat, în cea de a II-a seară de concurs, pe o tînără profesoară din Galați, Rodica Zamfirescu, care a interpretat într-o manieră captivantă, personală, două melodii inedite : „Luminița ca o floare" și „Ghițișor gură căscată" ; ultima pigmentată cu un savuros umor, a degajat o notă de bună dispoziție, stîrnind aplauze meritate.

Cea mai tînără interpretă a concursului a fost Mariana Bălănescu, reprezentantă a județului Dolj, elevă în cl. XI-a a Liceului nr. 4 Craiova. Interpretînd melodiile „Nu ne-a făcut mama cinci" și „Sus pe dealul lui Gogu", tînăra cîntăreață a convins printr-o participare afectivă totală, prin acea trăire intensă a textului și melodiei, care o detașează de interpretul obișnuit.

O altă prezență scenică cuceritoare, Iancu Mariana — reprezentantă a județului Hunedoara — interpretînd vechi cîntece cu pătrunzătoare accente dramatice, ne-a reamintit de Maria Tănase.

A treia seară a Festivalului s-a desfășurat sub semnul aceleiași înalte exigențe artistice, caracteristică primelor seri, relevînd un impresionant buchet de interpreți de o incontestabilă valoare, conferind manifestării un plus de farmec și atractivitate. Ca un amănunt, nu lipsit de semnificație, am putea spune că respectiva seară a aparținut interpreților instrumentiști, numerosul public avînd satisfacția de a trece în revistă un registru instrumentistic complex : caval, fluier, cimpoi, ocarină, taragoată, clarinet etc. De altfel, Gheorghe Băluță — reprezentant al județului Tulcea — a interpretat cîteva melodii de mare dinamism la cimpoi și solz, constituind una din aparițiile cele mai aplaudate ale concursului. Interpretul a dovedit o deplină stăpînire a instrumentelor, o neasemuită virtuozitate, demonstrînd o valoroasă activitate artistică, dublată de un talent incontestabil.

Mulți spectatori îl cunoșteau bine pe Teodor Mogoroașe zis Gică Chirea din comuna Iancu Jianu

— violonist dintr-o străveche familie de lăutari din tată-n fiu vestită în toată țara. Cei mai vîrstnici și-au amintit de anii în care un Tandin, un Vasile Jalea, un Grigoraș Dinicu sau Nicu Buică făceau aceleași demonstrații de virtuozitate.

Studentul Dorin Cuibaru, reprezentant al județului Timiș, a constituit o mult aplaudată surpriză interpretînd la clarinet, două melodii, specific bănățene, de mare dificultate.

Mai consemnăm pe Nicolae Ivan, Ion Simion, Tudor Treistaru care prin participarea și interpretarea lor și-au adus aportul la reușita acestui concurs și festival.

În aplauzele unei săli arhipline reprezentanta județului Gorj, Elena Maria a încheiat de fapt seria celor patru zile de concurs. A fost o seară specifică finalului unei manifestări artistice de anvergură.

Ileana Domuța, reprezentantă a județului Sălaj, cu vocea-i legănată, de largă amplitudine, a amintit ceva din pitorescul, din vibrația nostalgică a cîntecelor ardelenești, interpretînd melodii cu o multitudine frapantă de nuanțe și motive.

O surpriză emoționantă a constituit-o prezența învățătorului Gheorghe Roșoga — județul Mehedinți — pasionat culegător de folclor. Prin interpretarea sa mai ales în doina haiducească „Jiule", Gh. Roșoga s-a dovedit a fi interpretul unor vechi melodii de o autenticitate rar întîlnită în desfășurarea acestui concurs. (culegere proprie).

În ultima seară am mai remarcat pe : Valeria Berzescu, Nuțu Dumitru, Pop Vasilica, Filofteia Lăcătușu, care au fost purtătorii unei alese sensibilități prin interpretarea melodiilor prezentate.

Pe scena sărbătorește împodobită, cu un fundal sugestiv avînd în centru portretul acelei stele de primă mărime a cîntecului popular românesc, s-au perindat timp de patru seri, într-o veritabilă revărsare de vitalitate și prospețime a nesecatului izvor de frumusețe care este folclorul, o multitudine de talente interpretative : tineri și vîrstnici s-au întrecut, într-o generoasă competiție. Omogen din punct de vedere al valorii generale, concursul și festivalul cîntecului popular românesc „Maria Tănase", a adus la luminile rampei o multitudine de talente, individualități de certă valoare.

După patru zile de concurs, mi-am putut forma o imagine cuprinzătoare asupra nivelului general al interpreților, a genurilor abordate, a diferitelor stiluri specifice anumitor zone folclorice ale țării. Discutînd cu numeroși participanți și invitați, am desprins aproape în unanimitate, aprecieri elogioase asupra modalității de organizare a concursului, foarte mulți susținînd ideea că o asemenea manifestare are toate șansele să devină tradițională. Interpreții, în majoritatea lor, au fost purtătorii unei alese sensibilități, ei avînd ceea ce se cheamă o conștiință a cîntecului prezentat ; faptul este întrutotul explicabil dacă ne gîndim că unii dintre ei sînt pasionați culegători de folclor.

La această realizare de mare răspundere se cuvine a fi menționată activitatea colaboratorilor : C-tin Busuioc (un maestru al nuanțelor) și N. Teodorescu — dirijori, a celor două orchestre „Doina Olteniei" și orchestra ansamblului „N. Bălcescu", a scenografului V. Buz și a regizorului concertelor, poetul Petre Dragu.

Mai trebuie menționat entuziasmul și adeziunea cu care au participat în cadrul festivalului, considerînd-o ca o mare cinste și omagiu adus Mariei Tănase, a interpreților consacrați ai cîntecului popular românesc Maria Lătărețu, M. Bădoiu, M. Pietraru, P. Săbădeanu, S. Vicoveanca, A. Buciu, D. Zamfira și mulți alții.

Format din personalități marcante ale vieții muzicale din țara noastră, juriul (președinte D. D. Botez) a decernat următoarele premii :

ANA MUNTEANU — jud. Timiș — premiul I (voce) ; TUDOR TREISTARU — jud. Teleorman — Premiul I (instrument) ; Filofteia Lăcătușu și Ion Simion — Premiul II ; Pop Vasilica și Băluța Gh. — Premiul III : Premiul special al Uniunii Compozitorilor — Mariana Bălănescu, jud. Dolj ; Premiul special al C.S.C.A — Gheorghe Roșoga. În total juriul a decernat 16 premii ; toți participanții la concurs au primit diploma festivalului.

În cuvîntarea de închidere, tov. prof. Florea Firan a spus, printre altele : „...Trăim emoția care ne îndeamnă să folosim acest prilej pentru a mulțumi din suflet forurilor de conducere — centrale și locale — pentru încrederea pe care au avut-o-n noi și pentru sprijinul major, multilateral, acordat pe întreg parcursul întrecerii. Această manifestare de amploare, evidentă atît cantitativ cît și valoric, este un prim punct — și cel mai de preț al bilanțului nostru..."

Prima ediție a Festivalului și concursului cîntecului popular românesc „Maria Tănase" — și spun prima sperînd să devină tradițională — a adus la luminile rampei o multitudine de talente, certe vocații în curs de autentificare sau altele plecate pe calea unei migăloase șlefuiri pentru a dobîndi caratele unei adevărate arte. Inaugurînd tradiția acestui Festival în inima Doljului s-a dat vigoare flăcărilor de pe o arzîndă vatră a cîntecului și simțirii patriotice. Luînd parte cu minte limpede și inimă deschisă la această competiție artistică, s-a împlinit o datorie de cinste.

Să se înalțe spre văzduh viersurile avîntatelor îndemnuri strămoșești și ale îndemnurilor contemporane spre înaintările de mîine ale României noi, aflată în mers către praznicul sfertului de veac de la eliberarea pămîntului, cugetul, hărniciei și cîntecelor sale.

IMPRESII

— Prof. D. D. Botez, *maestru emerit al artei, președintele juriului :*

Vă rog să ne faceți cîteva mărturisiri despre desfășurarea primului festival „MARIA TĂNASE" ?

În întregul lui, Festivalul a fost o demonstrație de artă autentică, plină de inedit și pitoresc. Am trăit, personal momente de mare satisfacție în fața interpretării de calitate și a unui repertoriu original. Formula acestui festival e o soluție remarcabilă de în-

mănunchiere a celor mai valoroase forțe artistice din toate județele țării. Potențialul artistic aliniat la această întrecere a fost bogat, asigurînd, anticipat, succesul. Calitatea organizării a sporit gradul certitudinii. Din toată inima, felicitări, celor pe care i-am aplaudat fără rezerve.

— Iosif Herțea, *cercetător la Institul de Etnografie și Folclor al Academiei R. S. Române, membru al juriului :*

Meritele Festivalului sînt incontestabile, copleșitoare chiar. **N**u *trebuie, însă, să trecem peste unele deficiențe. Mă refer la inegala calitate a concurenților, datorită unor selectări formale făcute în unele județe. M-a intrigat mult faptul că o zonă folclorică atît de bogată cum este Moldova a fost în genere nesatisfăcător reprezentată la Festival. Prestigiul și amploarea acestei prime ediții vor determina însă, în viitor, pe specialiști să adopte o altă poziție. Neplăcut m-au impresionat unele racile care — din păcate — n-au fost ocolite de unii interpreți : pastișa, tendința imitării unor soliști „consacrați", stilul confuz al unor interpretări, surîsul prea profesional al unor tinere talente etc...*

Aceste neajunsuri trebuie să constituie puncte de reper pentru strădanii viitoare, pentru realizări în creștere. Sînt sigur de acest lucru.

— Ion Crișan, *compozitor din Timișoara, membru al juriului :*

M-*a emoționat în primul rînd larga participare la concurs a solilor din toate zările patriei. Apoi, rînd pe rînd : receptivitatea aleasă a auditoriului, înaltul nivel de organizare, calitatea repertoriului și talentul interpreților. A fost o avalanșă de valori care se îndreaptă sigur spre matca solidă a consacrării. Craiova rămîne, cu atît mai mult, în amintirea concurenților și a noastră, a celor cărora nu ne-a fost deloc ușor să realizăm judecăți de valoare selective în fața unui tot unitar și valoros.*

— Hary Brauner, *folclorist și muzicolog din București, membru al juriului :*

Susțin și eu opinia că acest Festival este un mare eveniment artistic. Merg mai departe și-i dau menirea de deschizător de drumuri noi. Faptul că, s-a pus din capul locului drept temei și condiție a concursului, ineditul pieselor prezentate, a marcat strădania (și reușita) de a se reveni la un aspect folcloric cît mai sănătos. În general, majoritatea concurenților au dat lovituri strașnice celui mai mare dușman al folclorului — standardizarea. Cei care n-au făcut încă acest lucru, capătă povață și îndemn pentru viitor. Căci, folclorul trebuie valorificat pe o cale trainică, adevărată, și nu pe bază de șabloane, pastișă ori hibrizi neproductivi.

— Constantin Palade, *compozitor din București, membru al juriului :*

Mărturisesc că am avut nenumărate surprize plăcute pe parcursul concursului : interpretări în stil, piese originale provenite din culegeri proprii ale concurenților, fidelitate față de unele trăsături dialectale. **S***întem în fața unui început extraordinar de frumos, a unei manifestări pe care Brăiloiu a visat-o iar oltenii de azi au împlinit-o. Festivalul a refrișat zona unor valoroase repertorii locale, noi, neinfestate de efecte dăunătoare.*

Mulțumesc din toată inima pentru invitația la această mare sărbătoare a cîntecului popular, care merită cu prisosință permanentizarea.

— Ludovic Paceag : *compozitor din București, reprezent al Casei Centrale a Creației populare a jud. Ilfov :*

Mă bucură în aceeași măsură marele succes — scontat sau nescontat — al Festivalului. Mă bucură participările valoroase care l-au impus definitiv ca un preludiu la o permanență artistică tradițională. Am remarcat unele deficiențe — în domeniul selectării unor județe — dar sînt sigur că la edițiile viitoare vor fi remediate. Aceste umbre însă nu pot altera conținutul bogat al acestui succes veritabil. La Craiova s-a afirmat o minunată pleiadă de talente, care nu vor uita niciodată că aici li s-au prins aripi trainice de zbor.

La rugămintea noastră, cîțiva dintre interpreții consacrați ai cîntecului popular românesc — participanți în afara concursului și festivalului „Maria Tănase" —, ne-au mărturisit :

MARIA LĂTĂREȚU — *artistă emerită : Din totdeauna am fost cu sufletul alături de oltenii mei, care mi-au dat solia și puterea de a le duce cîntecele pretutindeni. Mă simt cu atît mai onorată acum, de invitația la acest omagiu adus Mariei, neuitată și la această întrecere a talentelor din toată țara.*

DUMITRU ZAMFIRA : *Pentru că am cunoscut-o îndeaproape pe Maria Tănase, pentru că am primit calda ei îndrumare, pentru care-i rămîn recunoscător, consider Festivalul cîntecului popular găzduit în aceste zile de Craiova, cel mai frumos omagiu pe care i-l aducem.*

MARIA PIETRARU : *Cinstindu-se amintirea Mariei Tănase prin organizarea festivalului cîntecului popular de la Craiova, li se face în același timp, o cinste celor chemați să-i dea plinătate cu cîntecele lor. Festivalul ne va cuibări și mai adînc în inimi chipul Mariei Tănase. Cîntecele ei vor răsuna tot mai pline de farmec.*

MARIANA BĂDOIU : *Organizarea Festivalului „Maria Tănase" este cel mai frumos omagiu adus marii noastre artiste. Sînt fericită că pot participa la această manifestare și, totodată, emoționată că pot spune cîteva cuvinte despre „Doamna cîntecului românesc" care mi-a inspirat dragoste pentru folclor, de la care am învățat cum să privesc o floare și cum să îndrăgesc doinele noastre.*

*

Pentru a cîta oară în România ?

De la ultima mea întîlnire cu impresionantul folclor românesc au trecut doi ani.

Noi înregistrări ?

Noi avuții ! O spun pentru a mia oară, poate : aveți un folclor excepțional. Cîntecele dv. m-au subjugat total, încît voi face 2—3 vizite pe an României.

De fiecare dată plec bogat, cu înregistrări de un farmec inestimabil.

Festivalul v-a plăcut ?

Enorm... (Domnul Cellier face o pauză privindu-mă iscoditor). Am trăit cîteva zile de satisfacţii inegalabile ; 80 dintre cele mai valoroase talente ale ţării dv. au demonstrat o înaltă artă...

Şi alte păreri ?

Festivalul a fost extraordinar de bine organizat. Rar mi-a fost dat să remarc o atare organizare în materie de valorificare a folclorului. M-a entuziasmat nespus marea vitalitate a cîntecului popular românesc. Mă simt fericit să mă aflu printre unii dintre preţuitorii Mariei Tănase, căreia dv. i-aţi dedicat omagial această competiţie de artă.

Mulţumindu-i pentru amabilitatea cu care ne-a răspuns, i-am urat D-lui Marcel Cellier (folclorist şi muzicolog din Elveţia) noi succese în activitatea de cercetare a folclorului şi în viitoarele vizite pe frumoasele plaiuri ale României.

CONSTANTIN DRĂGOI

Orchestra populară din Caransebeş

Intitulat „Doină zic, jocul mi-e drag", spectacolul muzical-coregrafic prezentat de către soliştii, dansatorii, şi Orchestra populară de stat din Caransebeş în Capitală, a adus pe scenă, în primul rînd, acea notă de autentic exprimată deopotrivă în cîntec, joc şi port. De la pasajele de virtuozitate ale instrumentiştilor, captivantele melodii de doină şi joc, specifice acestei bogate zone, ale soliştilor vocali, pînă la policromia sclipitoarelor costume naţionale puse în valoare de iureşul tinerilor dansatori, totul a stîrnit admiraţie, ne-a demonstrat prin „viu grai" verva şi particularitatea ritmurilor folclorului bănăţean, care a însufleţit de-alungul timpului creaţii corale de Vidu, Brediceanu, Drăgoi, N. Ursu, ş.a.

Trompeta, taragotul, clarinetul şi saxofonul instrumente cu vechime seculară pe aceste meleaguri, au fost mînuite cu o bună tehnică în potpuriuri populare înaripate, adevărate cascade sonore, armonios îmbinate de către talentaţii solişti instrumentişti ai formaţiei. Consemnăm la fel de substanţială şi contribuţia soliştilor vocali.

Dirijată de Laci Perescu şi Gh. Miţin Vărieşescu, orchestra a demonstrat o adevărată virtuozitate, punînd în valoare tehnica de execuţie a membrilor ei, caracterul improvizatoric de acompaniament specific în muzica populară, simplitatea cuceritoare a armoniei şi modului de îmbinare a diferitelor instrumente. Citäm frumoasele tablouri vocal-coregrafice „Dans codrenesc" şi „Dans din Suceava", a căror prelucrare muzicală o semnează Iacob Ciortea şi Ştefan Cărăpănceanu.

C. R.

C. Castrişanu şi Mihail Vulpescu

Constantin Castrişanu

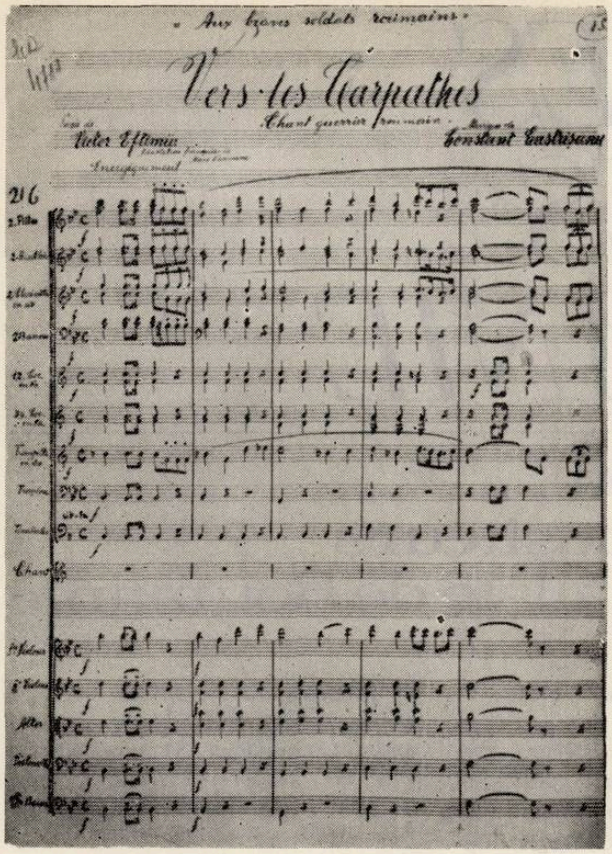
Constantin Castrişanu s-a născut în Bucureşti în 1889. După absolvirea liceului se înscrie la Conservator, la clasa de canto a lui Popovici Bayreuth şi la cea de principii şi armonie a lui D. G. Kiriac. Din 1910 urmează la Paris cursurile Scholei Cantorum unde se bucură de aprecierea lui Vincent d'Indy.

Despre opera „Înşir-te mărgărite", în patru acte, pe un libret de Victor Eftimiu, Mihail Vulpescu notează că ariile erau „frumoase şi pline de grandoare".

Războiul 1914—1918 îl surprinde în Franţa ; compune piese pentru canto şi pian, cîntate de M. Vulpescu în marele amfiteatru al Sorbonei la 28 iulie 1917, cu ocazia manifestării franco-române care a avut loc în prezenţa preşedintelui republicii franceze.

De un mare succes s-a bucurat marşul Vers les Carpathes, *pe versuri de Victor Eftimiu, cîntat în primă audiţie la 21 septembrie 1916 de Mihail Vulpescu la „Concerts rouges" sub direcţia lui Joseph Genin, în Jardin de Luxemburg şi reluat în alte concerte.*

Realizează aranjamentul pentru pian al primei colecţii de doine publicate în străinătate, „Doina de Roumanie", 1917, culese de Mihail Vulpescu, în edi-



Marșul „Vers les Carpathes" (facsimil)

tura Jean Vieu-Paris. Scrie opera Sirenele *după un libret extras din Odissea povestită în versuri de George Murnu.*

În vara anului 1919 compune Fertot, *poem simfonic pentru orchestră. Pe manuscris, D'Indy notează: „Orchestrație strălucită, subiect foarte interesant". Incepe să lucreze la opera Tombelene (legenda muntelui Saint Michel) pe un libret de Mihail Vulpescu, pe care o termină în 1922 în ajunul morții sale.*

După terminarea studiilor la Schola Contorum, în 1920 Castrișanu își prezintă lucrarea pentru examenul de diplomă: Les Moines de Verharen, *triptic muzical pentru orchestră, și voce de tenor. Vincent d'Indy prezintă lucrarea publicului din sală cu cuvintele: „un triptic muzical de o vigoare de oțel, scriere foarte simțită și foarte expresivă".*

Fericit și cu încredere în viitor, tînărul muzician român pleacă la Canalul Minecii să se repauzeze. Era obosit. Din acest an însă, starea sănătății sale continuă să se agraveze. Munca istovitoare, slabele lui mijloace materiale au contribuit din plin la aceasta. În aceste împrejurări, Ion Chirescu și Mihail Vulpescu organizează în beneficiul lui un concert coral la Capela română (16 dec. 1922) în care apar opere de Castrișanu.

După concert compozitorul este trimis la Cambo în Munții Pirinei, unde cu toate îngrijirile date, boala de plămîni fiind prea avansată, se stinge din viață la 12.I.1923 în vîrstă de 33 de ani și este înmormîntat la cimitirul din Cambo.

Ion Chirescu arătînd că muzicianul dispărut „a avut totuși puterea să lase lucrări muzicale care îl situează printre cei mai talentați dintre creatorii noștri muzicali", precizează: Ceea ce am văzut m-a uimit și m-a făcut să-l apreciez ca pe unul dintre cei mai talentați în domeniul creației muzicale. Personal am apreciat întotdeauna darurile muzicale ale iubitului și valorosului prieten de odinioară, a cărei pierdere prematură am regretat-o adînc".

Cu prilejul unei gale a „Tineretului artistic la Paris" (ianuarie 1923) Mihail Vulpescu organizează în memoria prietenului său la Teatrul Mogador reprezentarea actului al II-lea din opera „Înșir-te mărgărite", cu Mihail Vulpescu în rolul smeului și Constantin Stroescu în rolul lui Făt-Frumos. Ziarul Comedia scrie că „este opera unui tînăr larg inspirat".

După moartea compozitorului, între 1923—1927, Mihail Vulpescu și Ion Chirescu susțin multe concerte cu lucrări ale lui Castrișanu la Paris.

De la înapoierea sa în țară Ion Chirescu are în permanență în repertoriul său la Societatea „Carmen: Le Roi des Rois, *vechi colind francez pentru cor și solo de tenor cu acompaniament de pian, orgă și clopote, și Mon Jésu (21 dec. 1947).*

În țară Mihail Vulpescu dă în primă audiție cu ocazia concertului său de la Atena la 26 mai 1928, următoarele lucrări ale lui Castrișanu: Quintet pentru coarde și pian; Deux Izraël; J'ai Compris; Serenadă orientală; Vers les Carpathes; Fertot, poem simfonic (reducere pentru pian); Cîntece populare românești. În Viața Literară *din 23 ianuarie 1920 se arată „Quintetul... este de o inspirație personală, liberă și plină de fond. Însuși poemul Fertot, care e o compoziție mai mult descriptivă, și deci exterioară, prezintă o tematică bogată în idei și neaservită nici unui șef de școală modernă. C. Castrișanu nu a fost un cerebral ci un liric prin excelență. De aceea și muzica sa este atît de sinceră și comunicativă".*

La 15 martie 1929, tot la Ateneul Român, Mihail Vulpescu dă un al doilea concert închinat în primă audiție operei lui Castrișanu: Le Passeur d'eau de Verharen — *6 melodii fragment din opera* Tombellene, *fragment din opera* Înșir-te mărgărite *actul II.*

Mai menționăm din creația lui Castrișanu 20 de lieduri, o rapsodie română, 5 bucăți religioase pe cuvinte latinești, Cantată pentru orgă, cor și solo.

C. Castrișanu a lăsat o operă meritorie care astăzi se găsește în patrimoniul Academiei Republicii Socialiste România.

Considerăm ca o datorie valorificarea partiturilor scrise de el, prin concerte și studii de muzicologie, astfel încît aportul muzicianului să devină cunoscut generațiilor de azi și de mîine.

CONSTANȚA OBREJA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Information de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SECTION de *musique symphonique, vocale-symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :*

Wilhelm Berger — *Concerto pour deux violons et orchestre ;* Nicolae Beloiu — *Symphonie ;* Theodor Bratu — *„Stejarul din Borzești" (Le chêne de Borzești), opéra historique en un acte ;* Ion Borgovan — *Trei cîntece pentru voce și pian (Trois chansons pour voix et piano) ;* Dumitru Bughici — *Musique de concert (III-e Symphoniette) ;* Nicolae Ciocoiu — *Sonate pour violon et piano ;* Sorin Cioroiu — *Huit miniatures pour piano ;* Mircea Chiriac — *Symphonie de chambre ;* Liviu Dandara — *cantate „Construcția" (La construction) sur vers de Vasile Băran ;* Ludovic Feldman — *Symphonie de chambre ;* Liviu Glodeanu — *„Gloria", cantate pour enfants ;* Ervin Iunger — *cantate „Quo vadis Terra ?", sur vers de Eugen Jebeleanu et Mihai Beniuc ;* Andreas Porfetye — *Sonate op. 2 pour orgue ;* Adrian Rațiu — *„Viziune nocturnă" (Vision nocturne) pour alto et piano ;* Aurel Stroe — *II-e Cantate, pièce de chambre (quatuor) ;* — *„Nu va primi premiul Nobel" N'aura pas de Prix Nobel), opéra, livret en langue française de Paul Sterian ;* Anatol Vieru — *„Clepsydre" pièce symphonique ;* Ștefan Zorzor — *„Circulaire" — pièce pour cinq instruments.*

SECTION *de musique chorale :*

Ion Alexandrescu — *„Mîndră vreme azi e-n țară" (Qu'il fait beau aujourd'hui dans mon pays !) sur vers de Ion Socol ;* Gheorghe Bazavan — *„Făcut-am etern legămînt" (J'ai fait un pacte éternel !) ;* Theodor Bratu — *„Țară dragă, floare dragă" (Pays aimé, fleur chérie) ; „File de cronică" (Feuillets de chronique) ; „Cîntece și jucării pentru cei mai buni copii" (Chansons et jouets pour les enfants les plus sages) sur vers du compositeur ;* George Derițeanu — *„Odă patriei mele" (Ode à ma patrie) sur vers de Victor Tulbure ;* Felicia Donceanu — *„Pentru apărătorii patriei mele" (Aux défenseurs de mon pays) ; „Sub steagurile patriei" (Sous les étendards de la patrie) sur vers du compositeur ;* Nelu Ionescu — *„În orice pisc mai e o treaptă" (Sur toute cime il y a encore une marche) sur vers de Doina Bădescu ;* Claudiu Negulescu — *„Noi sîntem copiii țării" (Nous sommes les enfants du pays) sur vers de C. Cîrjan ;* Nicolae Oancea — *„Meleag al horei" (Pays de la hora) sur vers de D. Vasilescu Liman) ;* Radu Paladi — *„Brațul tinereții" (Le bras de la jeunesse) sur vers d'Eugen Frunză ;* Zaharia Popescu — *„Trenule, drum bun" (Bon voyage, mon petit train !) sur vers de George Popovici ;* C-tin Romașcanu — *„Privind drapelul țării" (En regardant le drapeau du pays) sur vers de Const. Salcia ;* Ilin Sava — *„Adu-ți aminte" (Souviens-toi) sur vers de Cicerone Teodorescu ;* Vasile Timiș — *„Ne leagă același gînd și dor" Une même pensée, un même amour nous lient) „Imnul tinereții noastre" (Hymne de notre jeunesse) sur vers de E. Frunză et I. Socol) ; „Sună codrii fremătînd" (Les forêts résonnent en frémissant) ;* Ion Vintilă — *„Flori de August" (Fleurs du mois d'août) sur vers de Mihail Cosma ;* Adalbert Winkler — *„Pentru ale noastre dragi culori" (Pour nos chères couleurs) sur vers de C. Cîrjan.*

SECTION *de musique légère et de danse :*

Sile Dinicu — *„Astă seară" (Ce soir) sur vers de Ion Preda.*

SECTION *de musicologie :*

Petre Brîncuș — Muzica românească de azi *(La musique roumaine actuelle) ;* Ada Brumaru — Arta vocală în România *(L'art vocal en Roumanie) ;* Octavian-Lazăr Cosma — Coordonate stilistice în muzica românească contemporană *(Coordonnées de style dans la musique roumaine contemporaine) ;* Edgar Elian — Discul românesc *(Le disque roumain" ;* George Sbârcea — Un sfert de secol de muzică ușoară românească. *(Un quart de siècle de musique légère roumaine).*

L'institut de folklore

Le folklore roumain, riche, varié et animé, contient un grand nombre de chansons, des danses, des coutumes et de la littérature populaire, oeuvres artistiques orales et collectives.

Les recueils, les recherches et les études folkloriques amorcés chez nous dès le siècle dernier, ont consigné et mis au jour des matériaux intéressants et de valeur. Nombreux furent, par le passé, les chercheurs du folklore roumain, qui, animés d'amour pour l'art populaire, en ont mis les fondements par l'abord d'une conception scientifique, et ont laissé un héritage important qu'on retrouve à la base des recherches actuelles.

L'activité de nos musiciens correspond à des actions similaires entreprises aussi par d'autres peuples de l'Europe Centrale. De 1909 à 1910, Béla Bartók recueille, avec le phonographe, les chansons roumaines du Bihor ; dans le même temps, Tiberiu Brediceanu recueille les chansons populaires du Maramureş étant chargé par l'Académie Roumaine, tandis que Dumitru G. Kiriac, à Bucarest, met en mouvement l'action de recherche et recueil de la musique populaire roumaine. Le compositeur Sabin Drăgoi, passionné et en connaisseur, fait aussi des recherches et, avec des matériaux recueillis depuis 1923 au Banat et dans le sud de la Transylvanie, il achève en 1925 son volume intitulé ; „303 noëls avec texte et mélodie" ; ce recueil marque un moment important pour les études roumaines du folklore musical, qui seront continuées plus tard par Drăgoi dans un sens monographique.

En 1928 on fonde à Bucarest les Archives phonogrammiques du Ministère des Arts, dirigées par George Breazul, et les Archives de Folklore de la Société des Compositeurs roumains, dirigées par Constantin Brăiloiu ; une activité soutenue et systématique de recueils et enregistrements de musique populaire commence par tout le pays. En même temps, les Archives phonogrammiques entraînent dans ce travail plusieurs compositeurs et amateurs de musique populaire.

Durant quatre décennies, de 1909 à 1949, la science du folklore a fait beaucoup de chemin. Elle est devenue une discipline autonome, s'est efforcée, dans l'esprit du temps, de préciser ses principes et sa méthode de travail et a délimité son champ d'activité à la littérature, la musique et la danse populaires.

Après la libération du pays, le 23 Août 1944, une attention particulière est accordée aux recueils, à la conservation et à la mise en valeur par tous les moyens de la création artistique populaire de tout genre. A cette fin, on crée en avril 1949 l'Institut de Folklore de Bucarest, sous la direction du compositeur Sabin V. Drăgoi, dont la tâche (entre les années 1950 et 1964) a été de recueillir, d'étudier et de mettre en valeur la chanson, la danse, la poésie et la prose populaires. Pour la première fois au monde, on donnait à ce genre d'institution l'organisation normale, en divisant l'Institut dans les trois secteurs syncrétiques énoncés ci-dessus, ce qui lui a permis de prendre un développement fort apprécié dans les sphères spécialisées de l'étranger. En même temps que l'Institut de Folklore de Bucarest, une section — filiale — a été créée à Cluj dans le but de recueillir et étudier le folklore des minorités nationales co-habitantes et les influences réciproques. Toujours auprès de l'Institut de Bucarest et au cours de la même année, un orchestre populaire expérimental fut créé. Après avoir atteint un haut niveau d'interprétation, cet orchestre — sous la dénomination de „Barbu Lăutaru" passa en 1954 sous l'administration de la Philharmonie d'Etat „George Enescu", en devenant un ensemble représentatif.

L'Institut Ethnographique et de Folklore réunit actuellement un grand nombre de chercheurs spécialistes qui disposent d'un équipement technique moderne et qui ont enrichi les archives avec des pièces folkloriques en augmentant le nombre de 20.000 pièces héritées et reçues lors de la fondation de l'Institut à plus de 75.000, auxquelles s'ajoutent encore 20.000 pièces recueillies et notées d'après l'ouïe par des chercheurs audessus de toute critique (le Fonds auxiliaire).

Au début, les enregistrements étaient faits sur des cylindres de phonographe (15.290), plus tard sur des disques (10.071), pour qu'à partir de 1951 ils soient faits sur ruban de magnétophone, atteignant un nombre de 7130, sur des rubans de 100 m à 1000 m. Les cylin-

dres de phonographe, autant que les disques de pathéphone ont été transcrits sur ruban de magnétophone.

Le groupe scientifique constitue trois secteurs, auxquels est venue s'ajouter à partir de 1963 la Section d'Ethnographie de l'Académie de la R. S. de Roumanie, qui recherche la partie matérielle et spirituelle du folklore. L'activité de ce groupe est axée sur les trois branches de spécialité : musicale, littéraire et chorégraphique. Il est organisé en sous-groupes mixtes de travail par problèmes, qui se réunissent lorsque des consultations dans des problèmes de spécialité s'imposent.

Une section spéciale de documentation, bibliothèque et archives se compose d'un groupe mixte et possède approximativement 21.442 mélodies et 3400 danses transcrites. De fait, cette section constiue le Cabinet de Consultation et Directives des chercheurs. Un service spécial de cette section est organisé pour les relations avec l'étranger.

L'Institut possède également un secteur technique — doté d'un atelier et d'un Studio (pour les enregistrements) —, pour les manipulations et l'entretien des appareils mécaniques d'enregistrement sonore et photo-cinématographique. Des aspects de coutumes, costumes, types régionaux, danses et artistes populaires ont été saisis dans 9.000 photographies et des mouvements et des figures de danse ont été pris sur 8 films de court-métrage.

Les recherches sur les lieux se font dans le but d'éclaircir un problème scientifique, ou bien pour compléter les matériaux folkloriques d'une région. L'équipe de chercheurs se compose de 4 membres appartenant aux trois secteurs syncrétiques, plus un technicien pour les enregistrements et un photographe.

Sur les lieux, en plus de l'enregistrement, on note immédiatement, d'après l'ouïe, la musique aussi bien que le texte. D'autre part, on recueille des informations sur le chant et sur l'informateur, en leur établissant des „fiches d'enregistrement". L'Institut possède plus de 28.000 semblables informations (fiches, termes) obtenus de 11.000 informateurs environ.

Rentrés de campagne, les chercheurs font l'inventaire des matériaux recueillis, les cataloguent, les classent et les transcrivent. Ces matériaux sont, par la suite, mis en valeur par des études de spécialité ou bien dans l'élaboration d'anthologies et monographies. Ils restent à la disposition des compositeurs, de la Radio et de la Télévision, de la Maison de Disques „Electrecord", ainsi que d'autres institutions musicales, telles que des ensembles de chants et danses, maisons d'édition etc.

L'Institut a publié de nombreuses anthologies de chansons, danses et littérature populaire (50), de même que des arrangements de folklore. Ces publications sont utilisées également à des échanges d'expérience et pour entretenir une correspondance avec plus de 110 institutions et folkloristes de l'étranger.

Au développement et à la vulgarisation de notre école de recherches folkloriques, contribue considérablement la Revista de Folclor *(Revue de Folklore) fondée en 1956, qui paraît trimestriellement).*

Il ne faut pas manquer de signaler qu'une chaire de folklore littéraire a été crée auprès de l'Université de Bucarest. Enfin, rappelons que l'Institut de Folklore s'est surtout fait connaître par les travaux de la XX-e Conférence du Conseil Mondial de Musique Populaire tenue en août 1959 à Sinaia.

En 1963, s'encadrant dans le système de l'Académie, dont il s'est assimilé la Section d'Ethnographie, l'Institut prend le nom d'Institut d'Ethnographie et Folklore près l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

*

L'Institut d'Ethnographie et Folklore accomplissant au printemps de cette année deux décennies d'existence, nous avons prié le Prof. dr. MIHAI POP, directeur de l'Institut, de nous dire quelques mots sur les manifestations importantes auxquelles l'Institut prend part ou qu'il organise, en vue de marquer cet événement :

— L'an 1969 est pour la Roumanie une année riche en manifestations folkloriques. C'est l'année anniversaire de deux décennies depuis la fondation de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, institut central pour l'étude de la culture populaire traditionnelle et du processus d'intégration dans l'oeuvre contemporaine de recherches du folklore, le dépositaire des archives nationales folkloriques. Cette année, à la fin du mois d'Août, aura lieu le V-e Congrès de la Société Internationale de Folklore conjugué à un Colloque sur le Folklore et la Culture contemporaine.

Durant ces deux décennies, l'Institut d'Ethnographie et Folklore a consacré, avant tout, son activité à la recherche de la musique, de la littérature, la danse et les usages et coutumes traditionnels, afin de les connaître au niveau des exigences actuelles de cette discipline scientifique et d'amasser dans ses archives tout bien du patrimoine universel — sujet, dans les conditions de la vie moderne, à des transformations possibles ou même à la disparition.

Dans le domaine du folklore musical, il a continué et développé l'action amorcée aux Archives de Folklore de la Société des Compositeurs roumains, par Constantin Brăiloiu, et aux Archives Phonogrammiques du Ministère des Arts par George Breazul, les recueils établis par Dumitru G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, Béla Bartók et Sabin Drăgoi. A la suite d'études systématiques et soutenues, entreprises dans toutes les régions du pays, les chercheurs de l'Institut ont amassé un grand nombre de biens significatifs du patrimoine

national. Actuellement, ils travaillent à la systématisation typologique des matériaux recueillis et à la préparation de la Collection Nationale de Folklore.

Le V-e Congrès de la Société Internationale pour la Recherche des Narrations Populaires est la seconde manifestation scientifique internationale, de grandes proportions, qui doit avoir lieu en Roumanie, faisant suite au Congrès annuel du Conseil International de Musique Populaire ayant eu lieu en 1959.

Ce Congrès doit grouper les plus importants spécialistes des pays d'Europe et d'au-delà l'Océan, de certains pays asiatiques et africains. On y débattra des lois qui régissent la narration populaire sur le plan du processus de création, des motivations psycho-sociales concernant la naissance et la diffusion de toute narration populaire, sur le plan de la structure et des styles de réalisation.

Le Festival International auquel participeront des ensembles et groupes folkloriques de plus de 20 pays, s'intègre dans ce complexe triennal de manifestations artistiques organisées par la République Socialiste de Roumanie comprenant également le Festival, le Concours et le Symposium „Georges Enesco", ainsi que le Symposium „Brîncuş".

Manifestation de grande proportion, le Festival International de Folklore aura comme point central un concours entre les ensembles et les groupes folkloriques présents. Ceux-ci donneront aussi journellement des spectacles sur les principales scènes de Bucarest, particulièrement sur celles en plein air, de même que sur les scènes des stations du littoral de la Mer Noire ou de la Vallée de la Prahova. Concours et spectacles seront complétés par une revue des costumes populaires, devant se dérouler à Bucarest et dans le cadre de laquelle seront présentés les plus jolis costumes des pays participants et des scènes de leurs coutumes de circonstance de l'année ou de leurs usages domestiques.

Une exposition internationale d'art plastique populaire sera consacrée à la création populaire. De plus, une foire d'art populaire permettra aux visiteurs étrangers du Festival d'en emporter des souvenirs.

Le Colloque, où l'on débattra de la relation existant entre le folklore et la culture contemporaine, réunira 30 spécialistes étrangers et presque 100 spécialistes roumains qui se sont déjà inscrits avec des rapports. Ceci ne fait que dénoter le grand intérêt international suscité par les problèmes en cause. Le Colloque sera suivi par une réunion d'experts de la Commission I.F.M.C. pour la terminologie de la chorégraphie populaire et complété par une exposition internationale du „Livre folklorique".

Voilà donc un ensemble de manifestations qui marquera la place de notre pays dans le mouvement folklorique international, sur le plan de la recherche scientifique autant que sur celui de la mise en valeur de la chanson, de la danse, des usages et des arts plastiques populaires.

CONSTANTIN DRĂGOI

Les Editions Musicales viennent de faire paraître, dans le domaine de la musique symphonique, *quelques partitions qui complètent de manière heureuse la série d'ouvrages roumains contemporains déjà parus, caractéristiques pour certaines périodes.*

L'ouvrage Variations symphoniques *sur un thème propre, composé il y a trois décennies par l'éminent chef d'orchestre et compositeur roumain Ionel Perlea, est représentatif des capacités de création musicale de l'auteur. Bien que d'un nombre relativement réduit, les composition de Perlea sont remarquables par le contenu. Les* Variations, *par exemple, témoignent de l'assimilation achevée des techniques de composition musicale européennes combinées à des éléments spécifiques de l'école de composition roumaine. Récemment présentées par l'orchestre philharmonique „Banatul" de Timişoara, sous la baguette de* Nicolae Boboc, *ces* Variations *ont été vivement appréciées par le public. Aussi, leur publication par les Editions Musicales vient offrir aux interprètes la possibilité d'inclure dans leur répertoire courant cet ouvrage suggestif, et aux musiciens, ainsi qu'aux spécialistes de la musique, les conditions de la connaissance de cet aspect très intéressant de l'oeuvre d'Ionel Perlea.*

Après une première audition, l'an dernier, dans le cadre d'un concert symphonique de l'Orchestre de la Radio-Télévision roumaine, le *Concerto pour orchestre de cordes* de Mircea Chiriac a polarisé l'appréciation générale comme étant la quintessence des préoccupations de l'auteur visant à la synthèse d'un langage musical serti de caractéristiques personnelles et préfiguré dans des ouvrages antérieurs.

Dans le domaine de la *musique vocale* vient de paraître l'ouvrage du compositeur Ovidiu Varga : *Quatre rondeaux pour voix et piano* sur vers de Cicerone Teodorescu, le poète qui, souvent, a inspiré d'autres de nos compositeurs, dont il faut citer Paul Constantinescu et son cycle de lieds sur les vers du recueil *Din uliţa noastră* (Dans notre rue) du même poète.

Radu Paladi semble préférer le genre de la *musique chorale*, à en juger d'après l'un de ses récents ouvrages, paru dans ces Editions, le poème choral *Pămîntul de dor — România* (Roumanie, terre de mes rêves) inspiré par les vers du poète Corneliu Şerban.

Enfin, dans le domaine de la *musique légère*, la parution d'une pièce où musique et vers appartiennent à Radu Gheorghiu : *Inimă, de vrei să uiţi...* (Mon coeur, si tu veux oublier...). La publication de cet ouvrage, en feuillets volants, pour le mettre à la portée de tout interprète ou formation de musique légère, vient confirmer une tradition déjà bien établie aux Editions Musicales, poursuivie avec persévérance et esprit de conséquence, celle de lancer sans tarder

les plus récentes compositions des jeunes musiciens du genre.

Ouverte, en mai, au magasin „Muzica" de l'Union des Compositeurs de Roumanie, l'exposition du „Disque soviétique" — organisée en colaboration avec „MEJDUNARODNAIA KNIGA" et „CARTIMEX" —, a présenté un grand nombre d'enregistrements réalisés ces dernières années par la Maison de Disques „MELODIA". Les thèmes de ces disques sont choisis dans les secteurs les plus importants de la culture musicale soviétique, depuis la musique populaire des différentes régions (recueils de chansons et danses folkloriques), en passant par la musique légère (nous y signalons quelques récitals des interprètes actuels les plus connus), jusqu'à la musique chorale, classique et contemporaine, la musique d'opéra (de belles chemises contenant l'oeuvre complète de Tchaïkovski, Moussorgsky ou des récitals d'airs d'opéra), la musique symphonique préclassique (on y remarque une nouvelle série d'enregistrements de la formation de cordes dirigée par Rudolf Barchaï) classique, romantique (les Symphonies de Tchaïkovsky et de Skriabine) et contemporaine (parmi les nouveautés se trouvent la version orchestrale de Rodion Scedrine d'après l'opéra *Carmen* de Bizet, ainsi qu'une suite de ballet).

Chaudement appréciée par le public, l'exposition du „Disque Soviétique" a été présentée par son Directeur, Viaceslav Klinovsky, représentant de l'Entreprise „MEJDUNARODNAIA KNIGA", ainsi que par Andrei A. Karpov, rédacteur en chef de la Maison de Disques „MELODIA". Ce fut une intéressante revue des principales réalisations de la discographie soviétique, reflétant le souci d'une large circulation des valeurs de l'art musical.

A la veille d'achever son activité annuelle d'enseignement, le Conservatoire de Bucarest continue d'occuper une place importance dans le cadre de la vie musicale de la Capitale. Le fait est évident d'un côté par les spectacles que donnent les étudiants et de l'autre par des actions d'intérêt scientifique organisées dans le cadre de l'école.

Durant cette session, la classe d'Opéra — dirigée par Anghel Ionescu-Arbore, maître de Conférences au Conservatoire —, a présenté sur la scène du Studio de l'école une série de spectacles destinés à accoutumer les jeunes interprètes au public et à leur faciliter les premières rencontres avec la scène. Les titres choisis témoignent de l'attention accordée à la préparation du grand répertoire lyrique : Lucie de Lammermoor *de Donizetti, Don Carlos* de Verdi, *Faust* de Gounod, *L'Enlèvement du Sérail* de Mozart. Parmi les étudiants promus de cette classe, il convient de signaler, pour leurs qualités vocales, quelques jeunes talents : les sopranos *Mariana Rădulescu et Maria Slătinaru, le* baryton *Nicole Constantinescu, la* basse *Gheorghe Crăsnaru.*

Quelques ensembles estudiantins se sont produits au Conservatoire même ou sur la scène de la Philharmonie. Parmi ceux-là, rappelons l'Orchestre de Musique de Chambre „Camerata" dirigé par Dumitru Pop, l'Orchestre Symphonique „Academica" sous la direction d'Alexandru Sumski, le Choeur de Chambre „Madrigal" sous la baguette du maître de choeur Marin Constantin, ainsi que le Choeur de Scène. Ajoutons-y quelques concerts donnés par les Professeurs du Consevatoire, dont nous mentionnons ceux de la formation „Soliştii din Bucureşti" (Les solistes de Bucarest). Il convient de mentionner tout spécialement la série des premières auditions qui ont dépassé en importance le niveau du seul intérêt pédagogique. Tout d'abord l'audition intégrale des Six Sonates pour violon solo d'Ysaye, organisée, pour la première fois en Roumanie, par la classe *de violan, à l'initiative de son professeur George Manoliu, membre de la Société Internationale Ysaye. Ensuite, également en première audition, les violonistes Victoria Başta et Gheorghe Jalobeanu ont interprété, dans la cadre d'un récital instrumental, la* Sonate pour deux violons *de Prokofiev et le cycle intégral des* 44 duos *de Béla Bartók, ce pendant que l'orchestre „Camerata" a présenté une cantate de Paisielo —* La cantate comique *— récemment découverte à Budapest.*

En ce qui concerne les actions scientifiques entreprises par le Conservatoire, nous mentionnons la publication, il y a quelques mois, du volume de communications sur le thème „National et Universel", de même que l'organisation dans le courant du mois de Mai de la IV-e Session Scientifique des cadres enseignants. Elle a été précédée par la session des étudiants, pendant laquelle les principaux cénacles ont porté à la connaissance de l'auditoire, présentés par sections d'études, les problèmes débattus durant toute l'année scolaire (Section de Folklore et Histoire de la Musique, Esthétique, Bibliographie musicologique, Musique de Film, Section de l'Interprétation, Section de Psychologie-Pédagogie, Section des Formes musicales et Composition).

La Session Scientifique des cadres didactiques a été consacrée au 25-e anniversaire de la libération de la Roumanie ; elle a compris des communications orientées vers la recherche du thème „Tradition et innovation dans la création, l'interprétation et la pédagogie musicales". Parmi les rapporteurs, nous citons : D. D. Botez, professeur, O. Varga, professeur, C. Ţăranu, chargé de cours (du Conservatoire de Cluj), St. Niculescu, chargé de cours, A. Vieru, chargé de cours. Arta Florescu, professeur, E. Comişel, maître de Conférences, Ioan Husti, maître de Conférences (du Conservatoire de Jassy), V. Dinu, chargé de cours, F. Georgescu, chargé de cours, I. Marian, maître de conférences, M. Cozmei, chargé de cours (du Conservatorie de Jassy), V. Iliuţ, assistant, F. Staicu, assistant, D. Petrescu, assistant, V. Giuleanu, professeur, Al. Trifu, professeur, D. Constantinescu, chargé de cours, N. Leib maître de Conférences, I. Csire, chargé de cours, D. Ciocan, chargé de cours, D. Smîntînescu, chargé de cours, M. Schorb, chargé de cours (de l'Université de Timişoara), S. Vulcu, assistant, Tiberiu Alexandru de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de l'Académie de la R. S. de Roumanie) R. Negreanu, professeur, A. I. Arbore, maître de Conférences, Gr. Iosub, Bissy Roman, assistant, S. Coman Bosica, chargé de cours (de l'Université de Timişoara), I. Geantă, professeur, V. Cosma, chargé de cours, L. Coban, chargé de cours, S. Cameniţă, professeur, Dr. A. Klein, V. Ştefănescu, chargé de cours, A. Ienei, assis-

Constantin Brăiloiu

tant, V. Diaconu Zorzor, assistant, M. Costache, chargé de cours, S. Stoenescu, chargé de cours, D. Grigore, assistant, T. Vesmaş, assistant, P. Lefterescu, maître de Conférences, M. D. Răducanu, chargé de cours (du Conservatoire de Jassy), A. Pitiş, chargé de cours, I. Minei, chargé de cours, L. Tomulescu-Coman, assistant, O. Lefterescu, assistant.

Les communications ont porté sur quelques thèmes représentatifs des préoccupations actuelles des musiciens qui travaillent dans le domaine de l'enseignement supérieur. Des aspects variés furent analysés, de l'art de l'interprétation, de la pédagogie instrumentale et vocale, de la structure du langage musical, de la méthode d'actualisation des modalités et de l'innovation dans l'art créateur de certains compositeurs roumains.

En même temps que se déroulait cette IV-e Session du Conservatoire, une série de manifestations musicales ont eu lieu, à l'occasion desquelles une nouvelle salle de concerts de chambre et symphoniques a été inaugurée, dotée d'un équipement moderne de technique acoustique.

Personnalité de la musicologie et du folklore roumain, compositeur et pédagogue, Constantin Brăiloiu a été l'un des théoriciens qui ont mis les fondements du folklore comparé et de l'ethnomusicologie sur le plan international. Né a Bucarest le 18 aout 1893, Constantin Brăiloiu à commencé à s'occuper de la musique a partir de huit ans. Entre 1901—1912 il a fait ses études à Vienne, Vevey et Lausanne où il termine l'Institut Thélin. Il a étudié ensuite à Paris, entre 1912—1914, avec Gédalge. Brăiloiu a été membre fondateur (1920) et secrétaire général de la Société des Compositeurs roumains (1920—1943) et aussi le fondateur des Archives de folklore de la Société des Compositeurs Roumains (1928), professeur d'histoire de la musique et de Folklore au Conservatoire de Bucarest (1923—1943), membre au Conseil artistique de la Société chorale „Carmen", fondateur des Archives Internationales de folklore musical de Genève (1944), membre correspondant de la section littéraire de l'Académie Roumaine (1945), directeur du Centre national des recherches scientifiques de France, investigateur scientifique au Musée de l'Homme (Paris) et de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris, directeur des Archives au Musée d'Ethnographie de Genève. Constantin Brăiloiu meurt à Genève, le 20 décembre 1958.

La création musicale (musique de chambre, instrumentale et vocale) :

— Carillon des abeilles *(1911) piano. Musique pour enfants. Ed. Lausanne (1911—1913).*

— Cinq rondes à danser au soleil *(1911), piano, trois cahiers. Ed. Paris.*

— Trois danses, piano. *Ed. Lausanne (1911—1913).*

— Trois poèmes arabes, *pour voix, piano, violon et violoncelle, Ed. Paris 1913.*

— Fünf Wiegenlieder (*Cinq berceuses)* pour voix et quintette *à cordes (1915) Ed. Bucureşti 1959.*

— Deux petits poèmes de Jean Moréas, *pour voix et piano (1916) Ed. Geneve 1917.*

— Fantoche *(Eerne — 1919).*

— Cinq romances *pour voix et piano (1914).*

— Quatre chansons populaires *pour voix et piano (1926) Ed. S.C.R. Bucarest 1927.*

— L'Hôpital de l amour *mélodies populaires recueillies par Anton Pann, harmonisées pour voix et piano Ed. S.C.R. Bucarest 1933.*

— Sept chansons populaires, *harmonisées pour voix et piano (1930) Ed. S.C.R., Bucarest 1934.*

— Amour d'Acis le berger. Ariettes printanières, *pour le piano Paris 1913.*

Mélodies populaires *harmonisées pour choeur à capella, pour deux et trois voix. Ed. Bucarest 1943.*

ETUDES DE FOLKLORE

— *La musique populaire roumaine, dans „La revue musicale", Paris, 1930.*

— Esquisse d'une méthode de folklore musical — *„Revue de musicologie" (extraits) Paris, 1931 (en langue roumaine dans „Boabe de grîu"* (*„Grains de blé"*), *Bucarest, 1931.*

— Sur le chant funèbre de Dragus *(extraits) Bucarest 1932.*

— La methode d'investigation (*Extrait du Rapport de la Société des Compositeurs Roumains, dans Musique et Chansons populaires, Paris 1934);*

— Chants funèbre du Oouaş. *Ed. S.C.R., Bucarest 1938.*

— Chants de mort. *Ed. I., Mesures, Paris, Ed. II „Poésie et théâtre" Paris, 1947.*

— Sur une ballade roumaine *(la Mioritza), Genève 1946.*

— Rituel de mort du département de Gorj — *Bucarest (Les Archives de folklore" 1936).*

— Vicleim *(Mystère de la Naissance de J. Chr., drame religieux et populaire) de Tg. Jiu. (en collaboration avec A. A. Stahl) Bucarest 1936, „Sociologie roumaine".*

— Noces à Feleag (neuf mélodies) *„Les Archives de Folklore". Bucarest 1938.*

— Noces à Someş *„Archives de Folklore" Bucarest 1941.*

— Les poésies du soldat Tomuţ *pendant la guerre 1914—1918. Archives de Folklore" Bucarest 1944.*

— Le mariage dans le village Şanţ *„Sociologie roumaine" année I No. 2 Bucarest 1936.*

— Les étrangers sur la musique roumaine *„La revue des Fondations" No. 1. Bucarest 1939.*

Ayant atteint sa XVII-e édition, le Concours International de Chant organisé par „L'Echo des Travailleurs", qui s'est déroulé fin avril-commencement mai à Verviers en Belgique, a été à nouveau l'occasion d'une belle victoire des chanteurs roumains. Ce concours vient de prouver, une fois de plus, les mérites de l'école roumaine de chant, capable de produire des valeurs et d'attirer l'attention du monde musical international sur les artistes du pays. Particulièrement exigeant, le concours de Verviers est considéré comme étant une de ces compétitions de bonne tradition, ou les interprètes sont appelés à resoudre différents problèmes de style et d'expression, à partir des airs d'opéra, à travers des pièces de concert, jusqu'aux lieds.

En fait, l'édition de ce concours a compris deux compétitions: 1°. par compartiments de voix et 2°. — de chant (en général).

Les verdicts du Jury international ont témoigné de sa profonde appréciation à l'égard des jeunes chanteurs roumains qui continuent de suivre une tradition bien établie. Pour le concours par compartiments de voix, le palmarès a été assez riche: parmi les basses: *Mihai Panghe, I-er prix; parmi les* barytons: *Vasile Martinoiu et Lucian Marinescu (ex aequo), II-e prix; Iosif Farcaş, III-e prix; parmi les* sopranos: *Magdalena Cononovici, II-e prix.*

Pour le concours de chant, le classement — comprenant neuf distinctions — *a été des plus significatifs: Lucian Marinescu — VI-e prix; Magdalena Cononovici — V-e prix; Mihai Panghe, VIII-e prix; Vasile Martinoiu — IX-e prix.*

Les jeunes intreprètes roumains, accompagnés par la pianiste Doina Prodan, ont suscité des comptes-rendus élogieux dans la presse belge. En remarquant le niveau très satisfaisant du groupe des chanteurs roumains, les articles relèvent la qualité de leurs voix et leur excellente préparation musicale, gage des valeurs réelles qu'ils représentent et dont l'évolution future ne pourra que contribuer au progrès de l'art lyrique.

Mardi, le 20 mai, au Studio de Concerts de la Radio-Télévision roumaine, on a fêté les 15 ans d'activité du „Quintette George Enescu". Cette formation de cinq intruments à vent, fondée en 1954, a reçu peu de temps après son institution le nom de „George Enescu", en signe d'hommage au grand musicien roumain.

Dès ses premières années d'activité de concert, le Quintette „George Enescu" s'est imposé par la qualité de l'exécution qui apportait de précieuses contributions au déroulement de la vie musicale de Bucarest. En comprenant dans son répertoire une gamme très variée de pièces musicales, depuis des ouvrages classiques et romantiques jusqu'à ceux de la musique contemporaine, le Quintette accorde néanmoins une place primordiale aux créations musicales roumaines. Par de nombreuses premières auditions, par des enregistrements sur disques ou par des émissions de radio, le Quintette „George Enescu" s'est acquis des mérites incontestables dans l'oeuvre de diffusion de la musique roumaine, au moyen d'une exécution remarquable. Aussi bien, deux des grands ouvrages énesciens — Le Dixtuore *et* La Symphonie de Chambre — *ont trouvé, dans cette formation portant le nom du compositeur, l'interprète* par excellence de ces derniers temps, ce qui a valu aux membres de l'ensemble „le Grand Prix du Disque", remporté en 1957 à Paris pour la qualité des enregistrements qui en ont été faits.

Durant ces 15 années d'activité, le Quintette „George Enescu" — composé par Alexandru Nicolae, flûte, Ion Danie, hautbois, Constantin Ungureanu, clarinette, Ion Bădănoiu, cor et Emil Bîclea, basson —, a également entrepris des tournées à l'étranger (en Tchécoslovaquie et — en vue d'enregistrements aux postes de Radio — à *Moscou, Kiew, Helsinki, Brno).*

Le concert d'anniversaire a compris des oeuvres de Haydn, de Mihail Andricu, de Ionel Perlea et d'Enesco. Cette manifestation musicale d'une haute tenue artistique a constitué la meilleure confirmation des mérites et de l'activité de cette formation de musique de chambre.

— Belá Bartok folkloriste, *Paris, 1947, „Schweizerische Musikzeitung", Zurich, nr. 3, 1948.*

— Le folklore musical, *dans „Musica Aeterna", Zurich, 1949, Ed. 11, „Encyclopédie de la Musique", Fasquelle, Paris 1958.*

— A propos du jodel, *Basel, 1949.*

— Le rythme aksak, *dans „Revue de Musicologie", Paris 1951 ;*

— Le giusto — syllabique. Un système rythmique populaire roumain *Ed. 1 Paris, 1948. Ed. II „Anuario musical", nr. 7, Barcelona, 1952.*

— Sur une mélodie russe *Paris 1953. Extrait de „Musique russe", Ed. Presses universitaires, tom 11.*

— Le vers populaire roumain chanté *Revue des études roumaines" Paris, 1954.*

— Un problème de tonalité (La métabole pentatonique) dans *„Melanges d'histoire et d'esthetique musicale offerts a Paul-Marie Masson", Paris, 1945.*

— La rythmique enfantine, Notions liminaires. *Dans „Les colloques de Wegimont", Paris, Bruxelles, 1956 (vol. 1) ;*

— Réflexions sur la création musicale collective. *Dans Diogène), nr. 25, 1959.*

— La vie musicale d'un village. Recherches sur un répertoire *musical paysan (Drăguş-Roumanie), Paris, 1960.*

Recueils de folklore

30 chansons populaires — Bucarest. Ed. „Société des Compositeurs Roumains" 1927.

— *„Colinde" et autres chants de Noel. Bucarest. Ed. de l'Académie de musique religieuse 1931.*

Vieilles chansons d'Oltenie, Valachie, Moldavie et Bucovine *Ed. „Société des Compositeurs Roumains". Les publications des Archives de folklore, Bucarest 1932.*

Recueils et recherches de folklore en Roumanie et en Suisse ; des cours et conférences aux Universités de Bâle, Fribourg, Paris (Sorbonne), ainsi qu'au Conservatoire de musique de Lausanne. Communications sur le folklore, l'histoire de la musique et l'enseignement musical à Prague (1930, 1936), Paris (1930, 1937, 1946, 1948) Londres (1936), Budapest (1937), Bratislava (1942), Genève, Berne, Lausanne (1933, 1948).

Musicologie

Conférences, travaux d'ordre didactique ; études dans : „Muzica", „Musique et poésie", „Schweizerische Muzikzeitung" (Journal musical de Suisse (Zurich), „La vie musicale" (Lausanne), „Le monde musical" (Paris), „Polyphonie (Bruxelles). Articles lexicographiques dans : „Eaglefield-Huld", A Dictionary of Modern Musik and Musicians" (London 1924), „Musik lexikon", Mac Hesse, „Das neue Musiklexikon" (Berlin 1926), Szabolcsi Bence „Zenei Lexikon" (Budapest) 1931. Articles sur Gh. Dima,

Alfred Alessandresco, Georges Enesco, Georges Georgesco, Stan Golestan, D. G. Kiriac, I. N. Ottescu, l'opéra roumain.

Surveillance l'editions

L'edition des oeuvres de D. G. Kiriac et de Gh. Cucu.

La collection universelle *de musique populaire (Genève, 1947).*

Quatre musiciens francais : *Fauré, Duparc, Debussy, Ravel „la Fondation pour la litterature et pour l'art", Bucarest 1936*

Les écoles nationales dans *„Les musiciens célèbres". Paris 1964.*

Pentatonisme chez Debussy. *Dans „Studia memoriae Bélae Bartok sacra" Budapest 1956.*

L'Ethnomusicologie. *Dans „Précis du musicologie" (Jacques Chailley) Paris 1958)*

Articles de critique musicale dans : „Vie musicale" (Lausanne), „La nouvelle revue roumaine", „La politique".

Manuels de musique, en collaboration avec Ion Croitoru.

Constantin Brăiloiu appréciant aussi l'importance de la connaissance des recherches scientifiques entreprises par Béla Bartok sur le folklore, a traduit :

La musique populaire et son importance pour la musique moderne, *(Revue des Fondations No. 6. 1934. Bucarest.*

Menus(é)crits sur la musique roumaine 1937. *Ed. „Luceafărul" („l'Etoile du berger"). Bucarest.*

Parmi les enregistrements réunis dans des disques ayant un caractère anthologique, sous la directe surveillance de Constantin Brăiloiu, on doit mentionnenr :

l'Anthologie sonore de la musique populaire roumaine. Le pays d'Ouaş. *Enregistrement de la Société des Compositeurs — Bucarest 1940.*

Edition des Archives internationales de musique *populaire 1948, I série (6 disques), 1949, II série (13 disques)* Musique populaire roumaine. *Quatre disques avec une note explicative. Genève, Musée de l'homme, 1950.*

Collection universelle de musique populaire enregistrée *8 albums (40 disques) Gèneve 1951—1958.*

Personalité prestigieuse, Constantin Brăiloiu a été toujours sollicite aux nombreux congrès — s-a présence et ses interventions attestant l'importance de sa contribution dans le domaine de la musicologie, du folklore et de l'ethnomusicologie.

On doit mentionner aussi sa participation au IV-e Congrès de la Societé internationnale de Musicologie de Bâle (1948), cu II-e Congrès du Conseil International de folklore musical (I.F.M.C.) (Venise 1949) au Allgemeiner Volkskundlicher Kongress (Jugenheim 1951), au Congrès International de folklore de as Palmas de Majorca-1952, au Colloque de Weigimont (Palérme 1954), au VII Congrès de Cologne, au II Colloque de Wegimont et au Conseil international de musicologie de 1958. Compte-rendu

LILIANA CONSTANTINESCU

Deutscher Musikrat *de Hamburg, dans le no. 11 de mars 1969, rapporte la visite faite au mois d'octobre 1968 en R. F. d'Allemagne, par le compositeur Tudor Ciortea, avec le professeur Vera Proca-Ciortea, Nicolae Călinoiu — directeur de la musique au CSCA —, et le compositeur Wihelm Berger, en tant que hôtes de l'Union Musicale allemande.*

Dans un article portant le titre „Les marches du silence", Maurice Fleures, chroniqueur musical de l'hebdomadaire „Le nouvel observateur" *s'occupe — dans le no. 229 du 31 mars, — de la musique contemporaine roumaine et de ses récents échos, et s'arrête sur deux compositeurs et leurs oeuvres :* Anatol Vieru *avec „Les marches du silence" et* Costin Miereanu *avec „Couleurs du temps".*

Tomás Marco signe, dans le journal Diario SP *de Madrid, un article sur la première audition mondiale, ayant eu lieu à Madrid, des pièces de musique „Convergences IV" de* Mihail Mitrea-Celarianu *et „Dans la nuit des* temps" de Costin Miereanu.

Dans le supplément dominical du 15 Décembre 1968 du grand quotidien The Washington Star, *George Thaddeus Jones fait une ample relation de son voyage en Roumanie dans l'article intitulé : „La Musique ; la vie culturelle variée vue par un voyageur en Roumanie.*

Jones y montre que le but principal de son voyage en Roumanie a été d'étudier, enregistrer et collectionner des exemples de musique contemporaine roumaine. Il relate tout au long ce qu'il a vu en visitant des institutions de caractère musical et en approchant des personnalités de marque de notre monde musical. Il est impressionné, entre autres, par la musique psaltique roumaine et ses réminiscences byzantines.

Enfin, l'auteur de l'article rappelle que le premier contact de la musique contemporaine roumaine avec le public américain, a eu lieu lors de la première auditon à Washington de la composition d'Anatol Vieru, „Les marches du silence", dont l'enregistrement fait au mois de Janvier 1969 à la Library of Congress a suscité l'intérêt du public américain pour cette musique.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

Sumar

Din cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu în Municipiul Cluj 1

Octavian Lazăr Cosma

Coordonate ale muzicii românești contemporane 2

Claudiu Negulescu

Opera „Decebal" de Gheorghe Dumitrescu 6

Sabin V. Drăgoi

Armonizarea cîntecului popular românesc 9

Grigore Constantinescu

Artiști români peste hotare 13

ANCHETA NOASTRĂ

Mișcarea de amatori, resursă sigură a vieții noastre artistice (Cl. Negulescu de vorbă cu Dumitru Botez și Nicolae Oniga) 17

George Sbârcea

Un sfert de secol de muzică ușoară românească 20

VIAȚA MUZICALĂ

Vasile Tomescu, J.-V. Pandelescu

Retrospectivă 25

Dan Buciu

Recital : Aurelian Octav Popa 29

Constantin Răsvan

Prime audiții corale în cinstea Eliberării : Corul Palatului Pionierilor ; „Baladă Omului" 30

Constantin Drăgoi

Primul festival și concurs al cîntecului popular românesc „Maria Tănase" . . . 32

C. R.

Orchestra Populară din Caransebeș . . 38

Constanța Obreja

Constantin Castrișanu 38

Nouvelles musicales de Roumanie . . 40

Sommaire

Du discours du Président NICOLAE CEAUȘESCU dans la ville de CLUJ 1

Octavian Lazăr Cosma

Coordonnées de la musique roumaine contemporaine 2

Claudiu Negulescu

L'opéra „Decebal" de Gheorghe Dumitrescu 6

Sabin V. Drăgoi

L'harmonisation du chant populaire roumain 9

Grigore Constantinescu

Les artistes roumains à l'étranger . . . 13

NOTRE ENQUÊTE

Cl. Negulescu

Les amateurs, ressource certaine de notre vie artistique (causerie avec Dumitru Botez et Nicolae Oniga) 17

George Sbârcea

Un quart de siècle de musique légère roumaine 20

LA VIE MUSICALE

Vasile Tomescu, J.-V. Pandelescu

Rétrospective 25

Ion Baciu

Récital : Aurelian Octav Popa 29

Const. Răsvan

Premières auditions chorales en l'honneur de la Libération : le Choeur du Palais des Pionniers : „La Ballade de l'Homme" 30

Constantin Drăgoi

Premier Festival et Concours de la Chanson Populaire roumaine „Maria Tănase" 32

C. R.

L'orchestre populaire de Caransebeș . . 38

Constanța Obreja

Constantin Castrișanu 38

Nouvelles musicales de Roumanie . . . 40

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația: București — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7
Telefon: 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

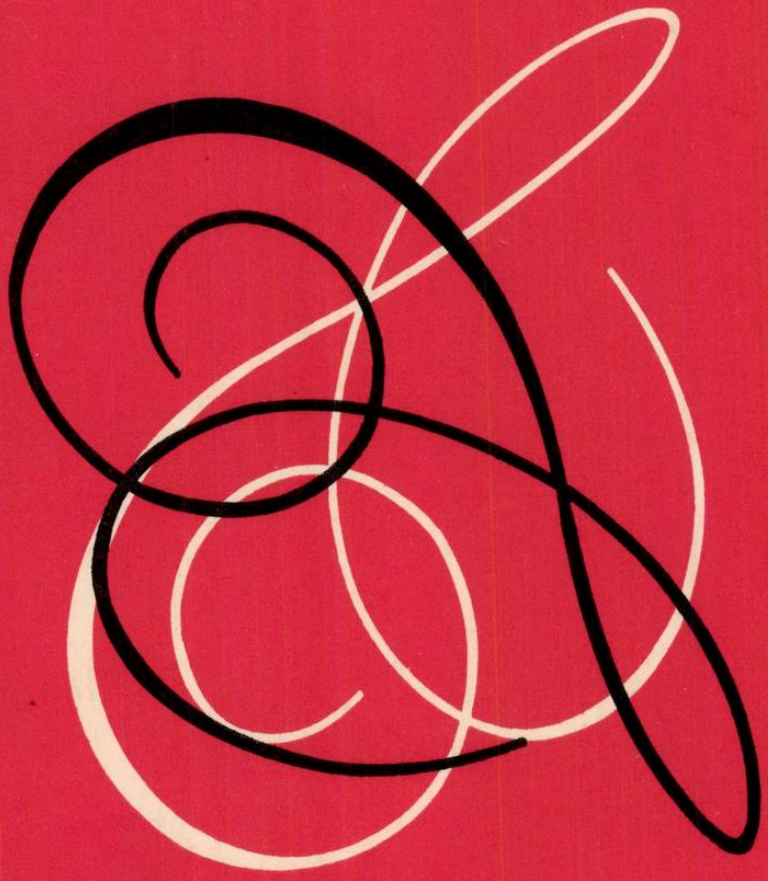
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

64.421

I. P. „Informația" — c. 3601

LEI 7



muzica

AUGUST
1969

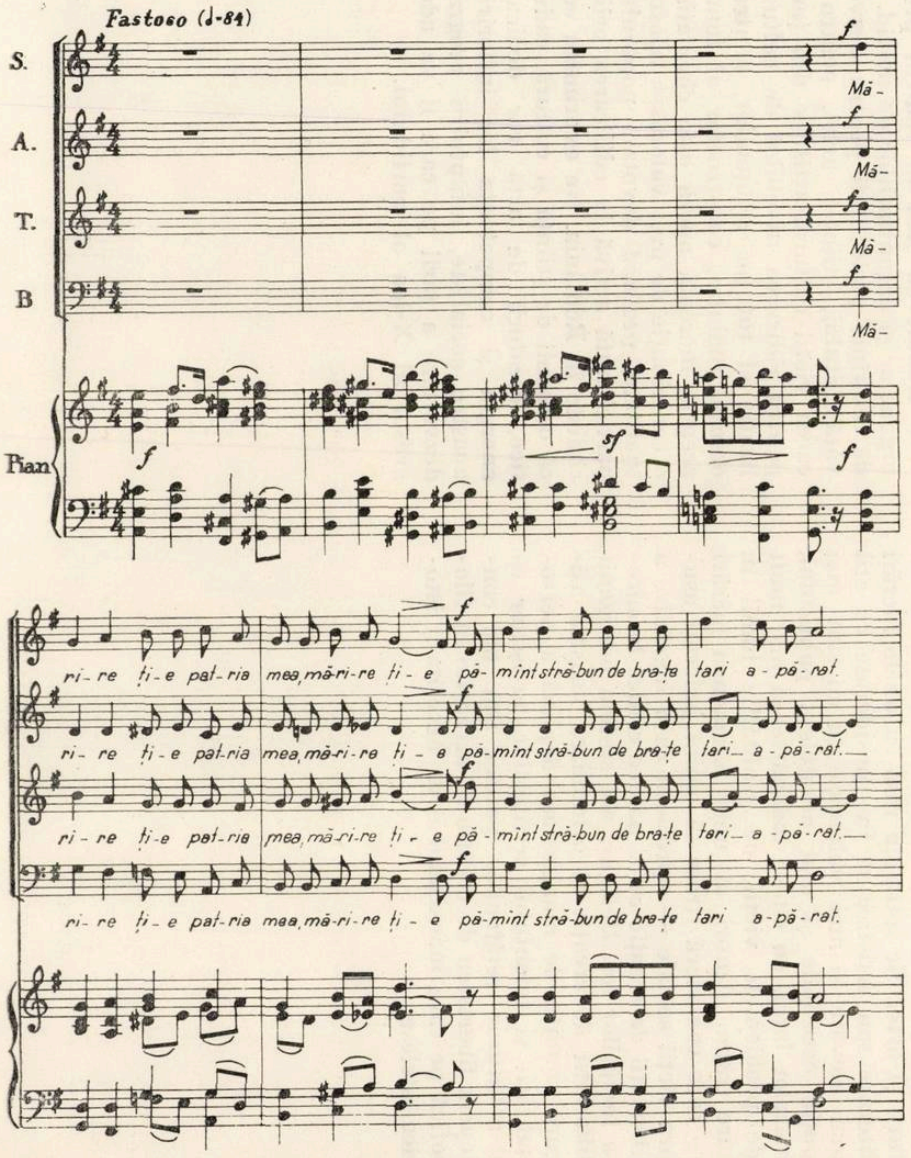
8

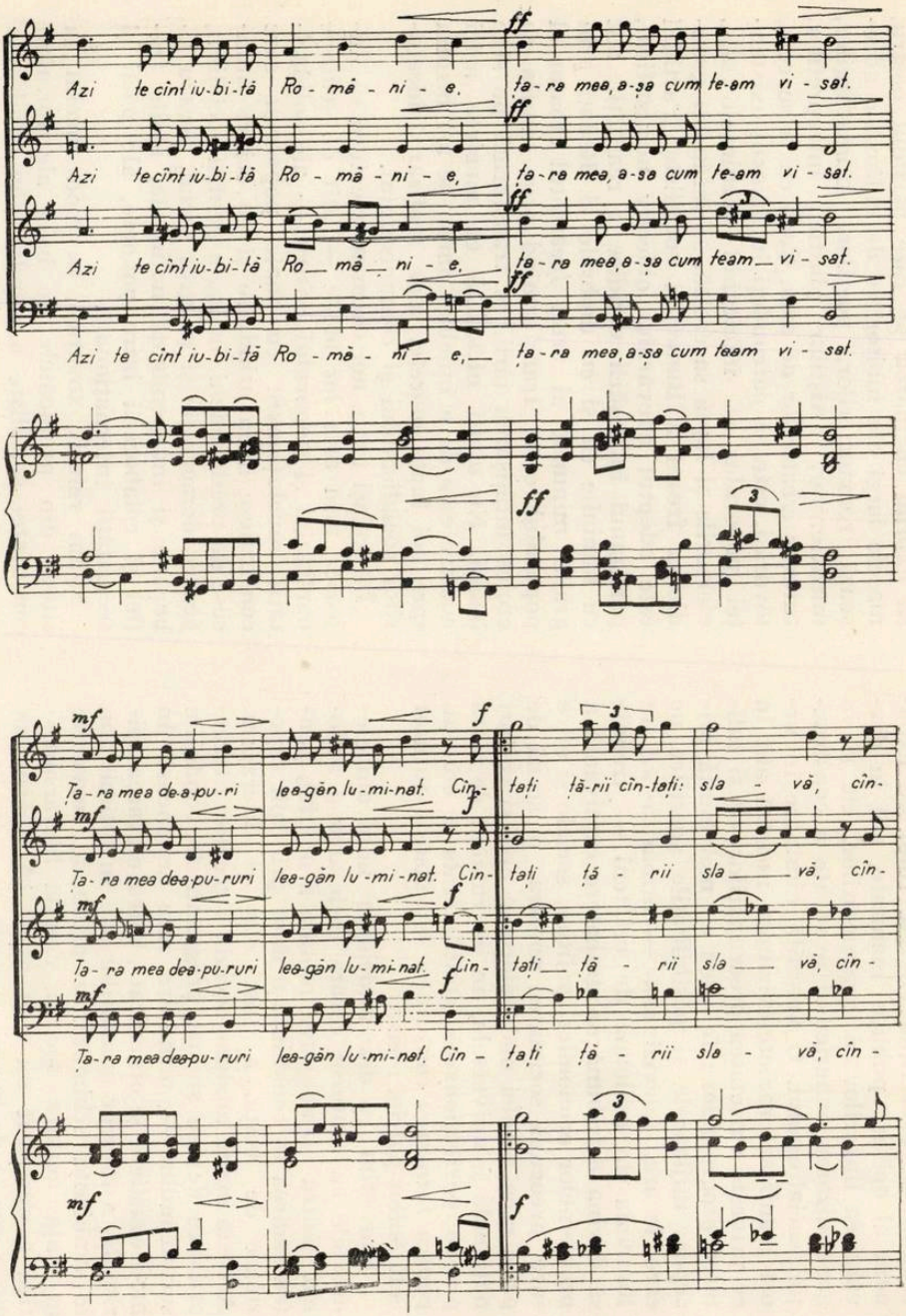
REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

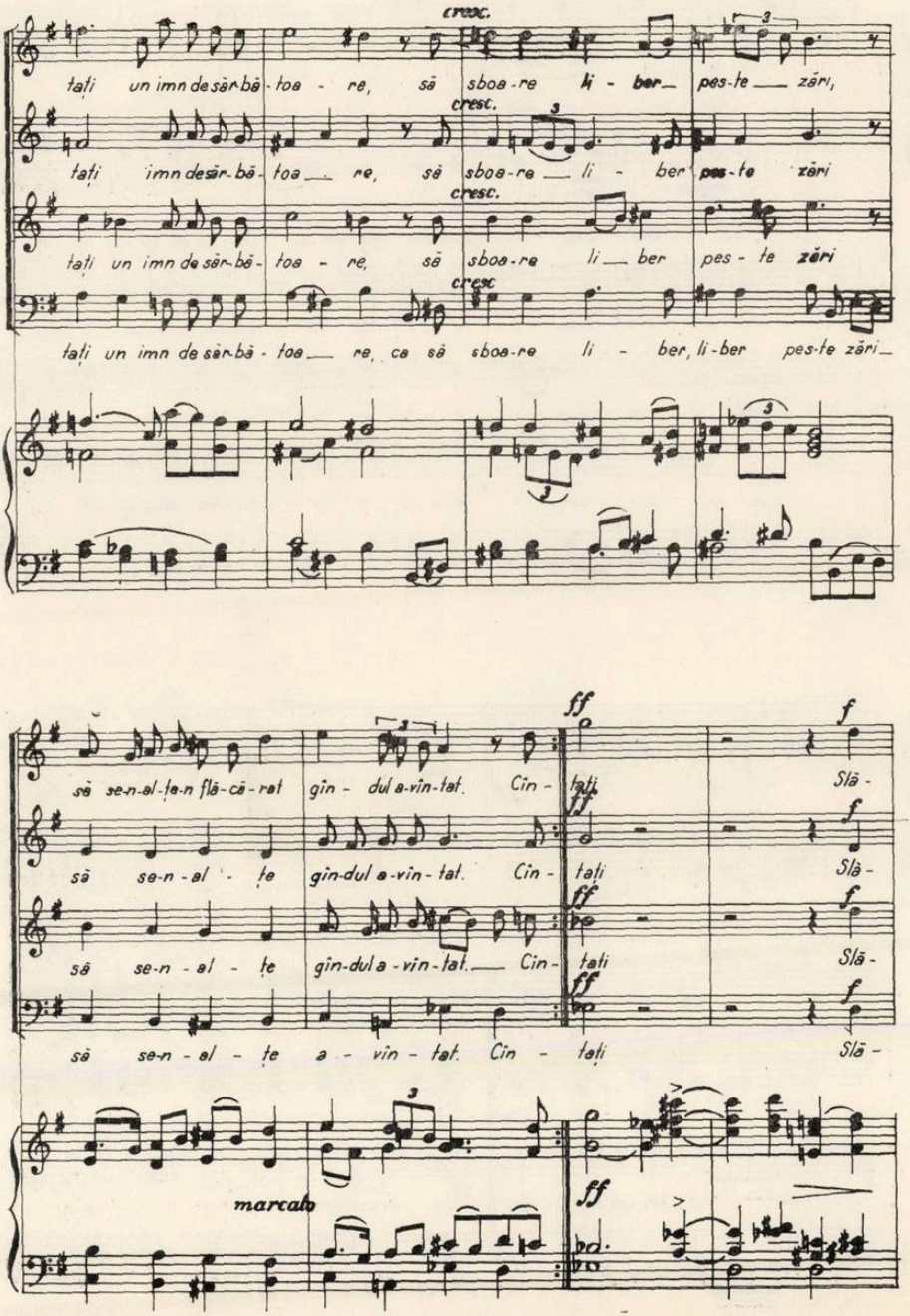
MĂRIRE ȚIE PATRIA MEA

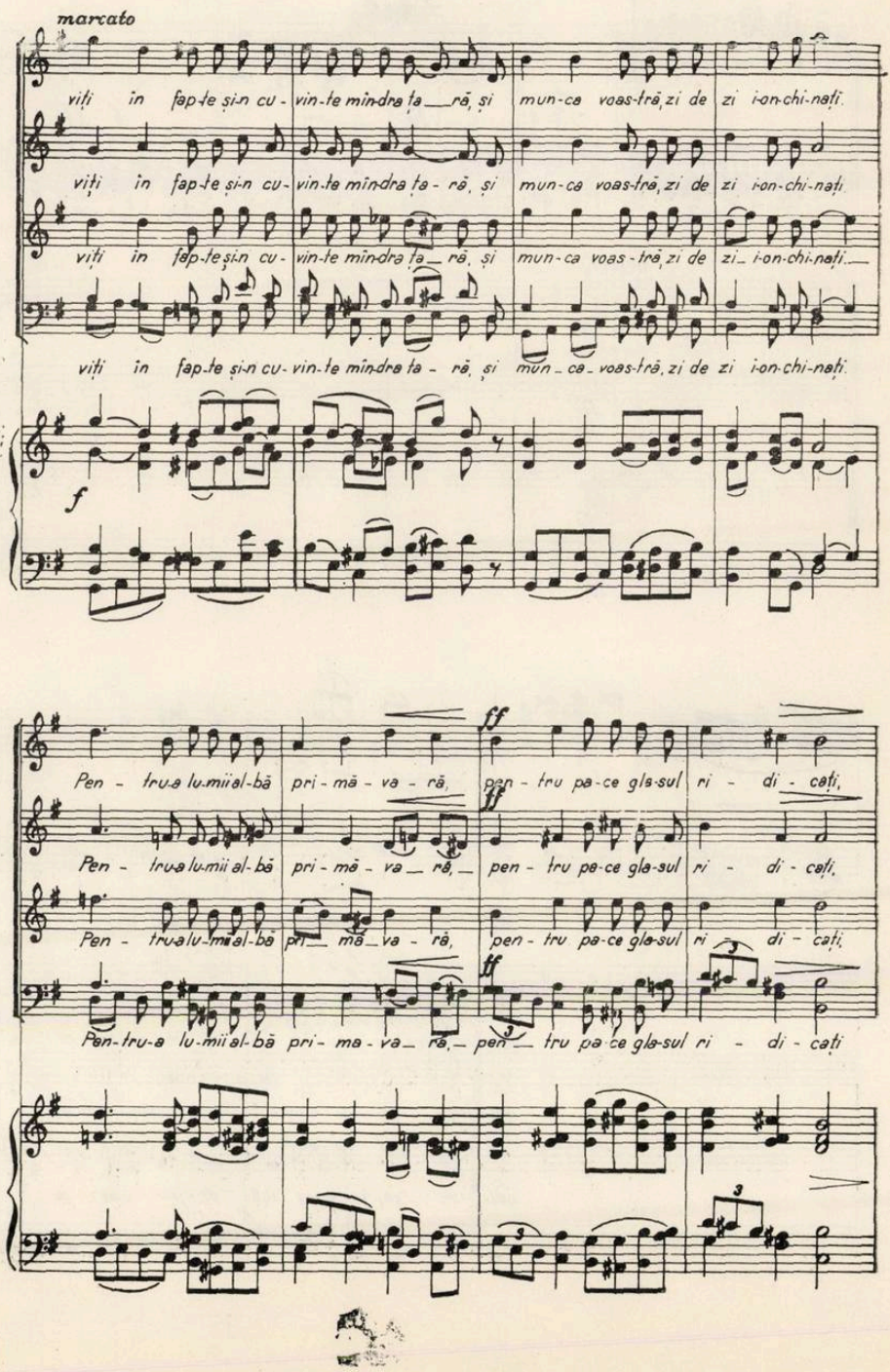
Versuri: Mariana Dumitrescu

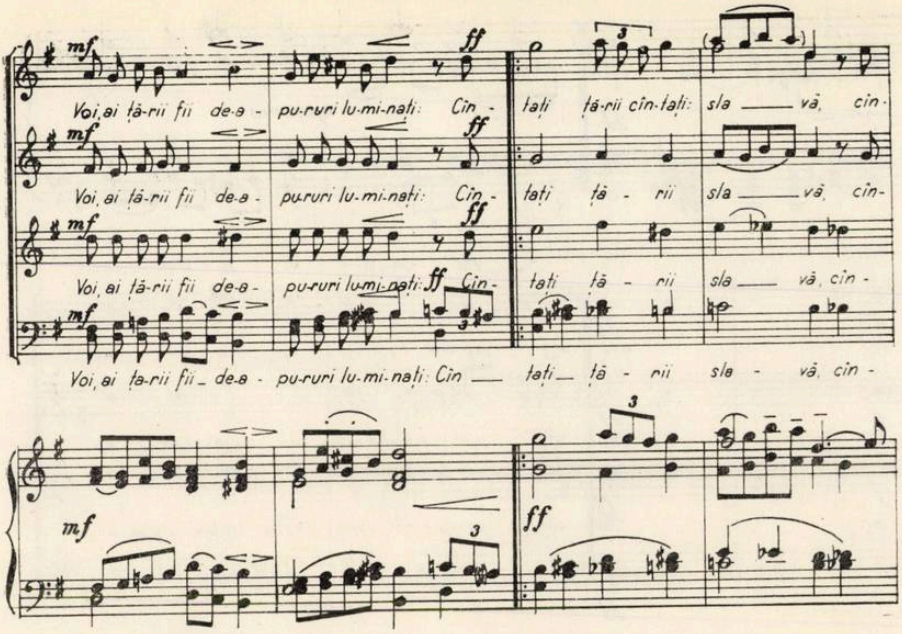
Muzica: Mihail Jora

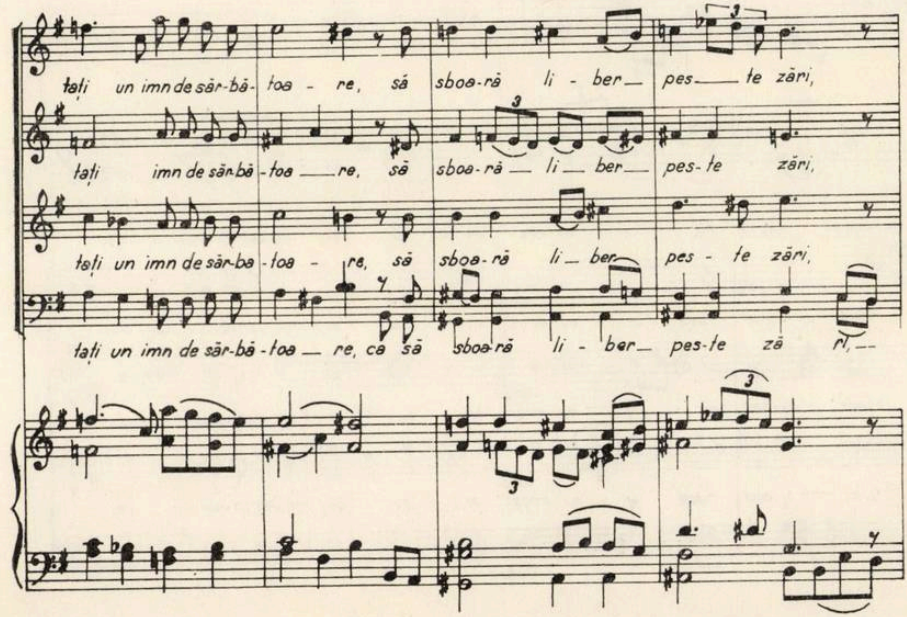


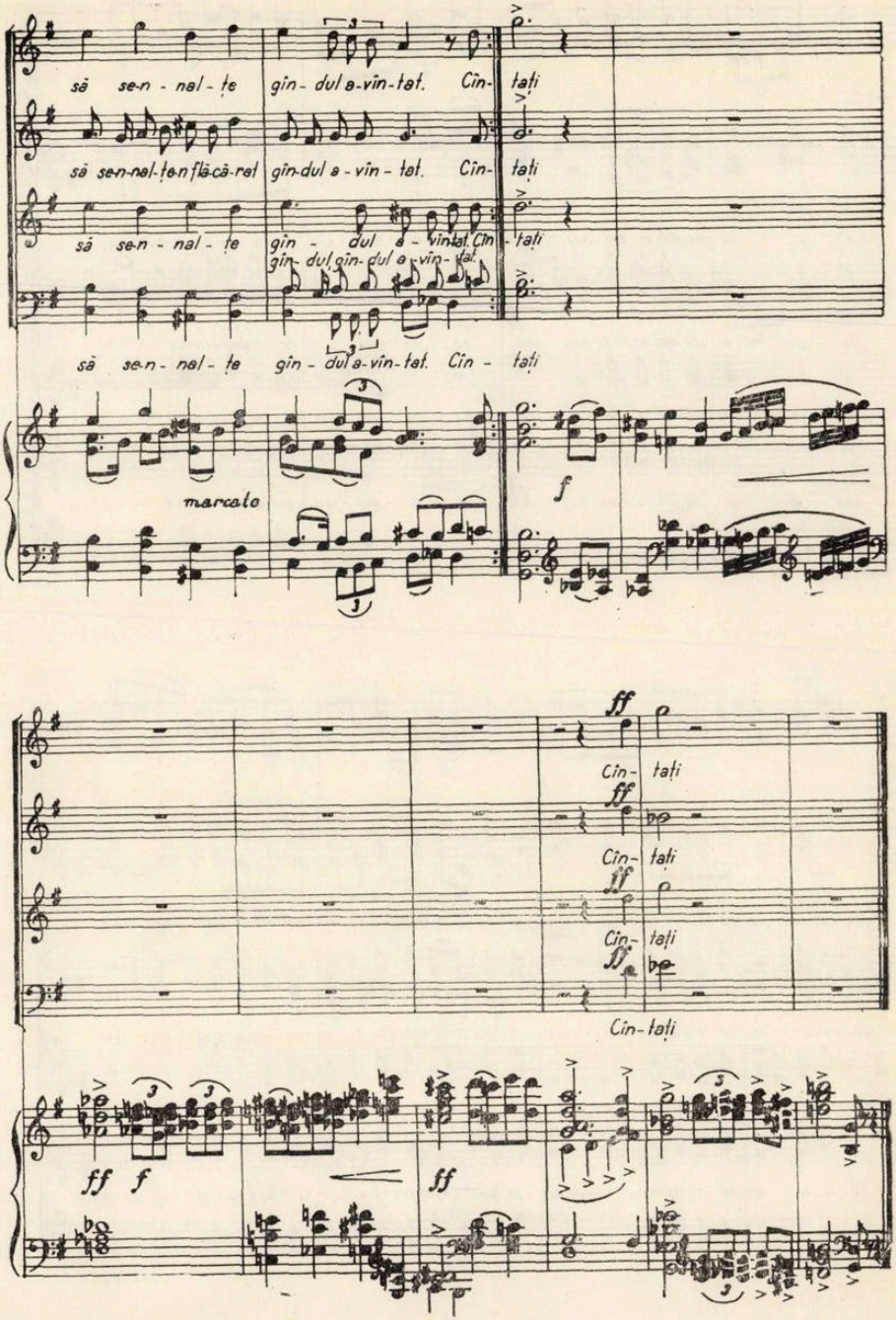

Azi te cînt iu-bi-tă Ro-mâ-ni-e, ța-ra mea, a-șa cum te-am vi-sat.
Azi te cînt iu-bi-tă Ro-mâ-ni-e, ța-ra mea, a-șa cum te-am vi-sat.
Azi te cînt iu-bi-tă Ro-mâ-ni-e, ța-ra mea, a-șa cum te-am vi-sat.
Azi te cînt iu-bi-tă Ro-mâ-ni-e, ța-ra mea, a-șa cum te-am vi-sat.
Ța-ra mea de-a-pu-ri lea-găn lu-mi-nat. Cîn-tați tă-rii cîn-tați: sla-vă, cîn-
Ța-ra mea dea-pu-ruri lea-găn lu-mi-nat. Cîn-tați tă-rii sla-vă, cîn-
Ța-ra mea dea-pu-ruri lea-găn lu-mi-nat. Cîn-tați tă-rii sla-vă, cîn-
Ța-ra mea dea-pu-ruri lea-găn lu-mi-nat. Cîn-tați tă-rii sla-vă, cîn-


cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
ff
f
marcato


marcato
viți în fap-te și-n cu-vin-te mîn-dra ța ră, și mun-ca voas-tră zi de zi i-on-chi-nați.
viți în fap-te și-n cu-vin-te mîn-dra ța ră, și mun-ca voas-tră zi de zi i-on-chi-nați.
viți în fap-te și-n cu-vin-te mîn-dra ța ră, și mun-ca voas-tră zi de zi i-on-chi-nați.
viți în fap-te și-n cu-vin-te mîn-dra ța ră, și mun-ca voas-tră zi de zi i-on-chi-nați.
f
Pen-tru-a lu-mii al-bă pri-mă-va-ră, pen-tru pa-ce gla-sul ri-di-cați,
ff
Pen-tru-a lu-mii al-bă pri-mă-va-ră, pen-tru pa-ce gla-sul ri-di-cați,
Pen-tru-a lu-mii al-bă pri-mă-va-ră, pen-tru pa-ce gla-sul ri-di-cați,
Pen-tru-a lu-mii al-bă pri-ma-va-ră, pen-tru pa-ce gla-sul ri-di-cați
ff
3
3
3


mf
ff
Voi, ai ța-rii fii de-a - pu-ruri lu-mi-nați: Cîn - ți ță-rii cîn-ți: sla — vă, cîn-
Voi, ai ța-rii fii de-a - pu-ruri lu-mi-nați: Cîn - ți ță - rii sla — vă, cîn-
Voi, ai ța-rii fii de-a - pu-ruri lu-mi-nați: Cîn - ți ță - rii sla — vă, cîn -
Voi, ai ța-rii fii de-a - pu-ruri lu-mi-nați: Cîn — ți — ță - rii sla - vă, cîn -


ți un imn de săr-bă - toa - re, să sboa-ră li - ber — pes — te zări,
ți imn de săr-bă - toa — re, să sboa-ră — li — ber — pes-te zări,
ți un imn de săr-bă - toa - re, să sboa-ră li — ber — pes - te zări,
ți un imn de săr-bă - toa — re, ca să sboa-ră li - ber — pes-te zări,


să se-n-nal-ți gîn-dul a-vîn-tat. Cîn- tați
să se-n-nal-ți în flă-că-rat gîn-dul a-vîn-tat. Cîn- tați
să se-n-nal-ți gîn- dul a-vîn-tat. Cîn- tați
gîn- dul gîn- dul a-vîn-tat.
să se-n-nal-ți gîn- dul a-vîn-tat. Cîn- tați
marcato
f
ff
Cîn- tați
ff
Cîn- tați
ff
Cîn- tați
ff
Cîn-tați
ff f
ff

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

muzica ANUL XIX Nr. 8 AUGUST 1969

Congresul X

Din raportul Comitetului Central prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu

O dată cu dezvoltarea forţelor de producţie şi ridicarea nivelului de trai, o importanţă deosebită pentru îndeplinirea sarcinii fundamentale a dezvoltării multilaterale a noii orînduiri are intensificarea activităţii de educaţie, formarea şi dezvoltarea conştiinţei socialiste a maselor.

Asupra conştiinţei oamenilor au exercitat şi exercită o influenţă profundă schimbările adînci produse în structura societăţii noastre. Ţinînd seama de faptul că modul de gîndire al oamenilor este determinat în mare măsură de condiţiile lor de viaţă şi de muncă, de nivelul forţelor de producţie şi de caracterul relaţiilor de producţie ale societăţii, este evident că preocuparea pentru bunul mers al economiei, pentru progresul material al ţării şi perfecţionarea organizării sociale constituie partea integrantă a întregii activităţi de formare a conştiinţei socialiste a maselor.

Cu deosebită satisfacţie relevăm astăzi creştarea conştiinţei politice-cetăţeneşti a maselor largi populare, rezultatele remarcabile obţinute în îmbogăţirea vieţii cultural-spirituale a populaţiei. Profunda înnoire spirituală a societăţii noastre se oglindeşte în idealul nou de viaţă al poporului, în faptul că socialismul consutuie cauza vitală a muncitorilor, ţăranilor, intelectualilor, a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naţionalitate, care înfăptuiesc cu hotărîre programul partidului, participă activ la întreaga operă de construcţie socialistă.

Se ştie că o caracteristică fundamentală a dezvoltării societăţii contemporane este amploarea fără precedent a cunoaşterii, dezvoltarea vertiginoasă a tuturor ştiinţelor, a volumului de date care oferă cheia înţelegerii fenomenelor naturii, vieţii şi societăţii. S-a acumulat un tezaur imens de valori spirituale, de înţelepciune condensată şi nici un om care vrea să fie la înălţimea epocii nu mai poate face abstracţie de existenţa lui. Trăim era pătrunderii omului în tainele Cosmosului, era zborurilor interplanetare, pe care, aşa cum se ştie, au inaugurat-o, cu mulţi ani în urmă spre admiraţia întregii lumi, oamenii sovietici. Savanţii şi specialiştii Uniunii Sovietice au reuşit să trimită — cu o precizie care atestă uriaşa capacitate de calcul la care a ajuns ştiinţa contemporană — fanionul patriei lor pe Venus şi Marte, obţinînd noi date despre aceste îndepărtate şi misterioase corpuri cereşti. Zilele trecute, opinia publică a înregistrat cu deosebită satisfacţie măreaţa victorie a aselenizării, realizată de cosmonauţii americani, care întorcîndu-se din curajoasa lor incursiune astrală, au adus pentru prima oară pe globul pămîntesc o părticică din Lună. Părăsind Terra, leagănul său tradiţional, şi pătrunzînd tot mai adînc în enigmele universului, omul îşi lărgeşte în mod incomensurabil orizontul de gîndire şi înţelegere. Demonstrînd infinitatea şi materialitatea lumii, el îşi dă seama tot mai bine de caracterul nelimitat al cunoaşterii, se simte îndemnat să-şi lumineze tot mai mult mintea, să păşească şi mai curajos înainte spre descoperiri şi adevăruri noi.

Efortul pentru însușirea noilor cuceriri ale minții omenești, pentru ridicarea nivelului de pregătire științifică și de cultură generală este astăzi una din trăsăturile distinctive ale omului înaintat, expresia adevăratului spirit de civilizație. Dacă aceasta este o necesitate general umană, cu atît mai pregnantă este ea în societatea noastră. Comunismul este doar chintesența cunoașterii, rodul marilor cuceriri ale științei și culturii, rezultatul acumulării și sintetizării a tot ce a creat mai de preț mintea omului. Marile descoperiri actuale ale fizicii, matematicii, chimiei, electronicii, biologiei, verificate în temerare aplicații practice, fundamentează și mai profund bazele științifice ale filozofiei noastre despre natură și societate. Ele dovedesc mai convingător ca oricînd materialitatea lumii, precum și capacitatea omului de a o transforma, de a adapta natura nevoilor sale, de a spori nemăsurat resursele și bogăția materială a societății.

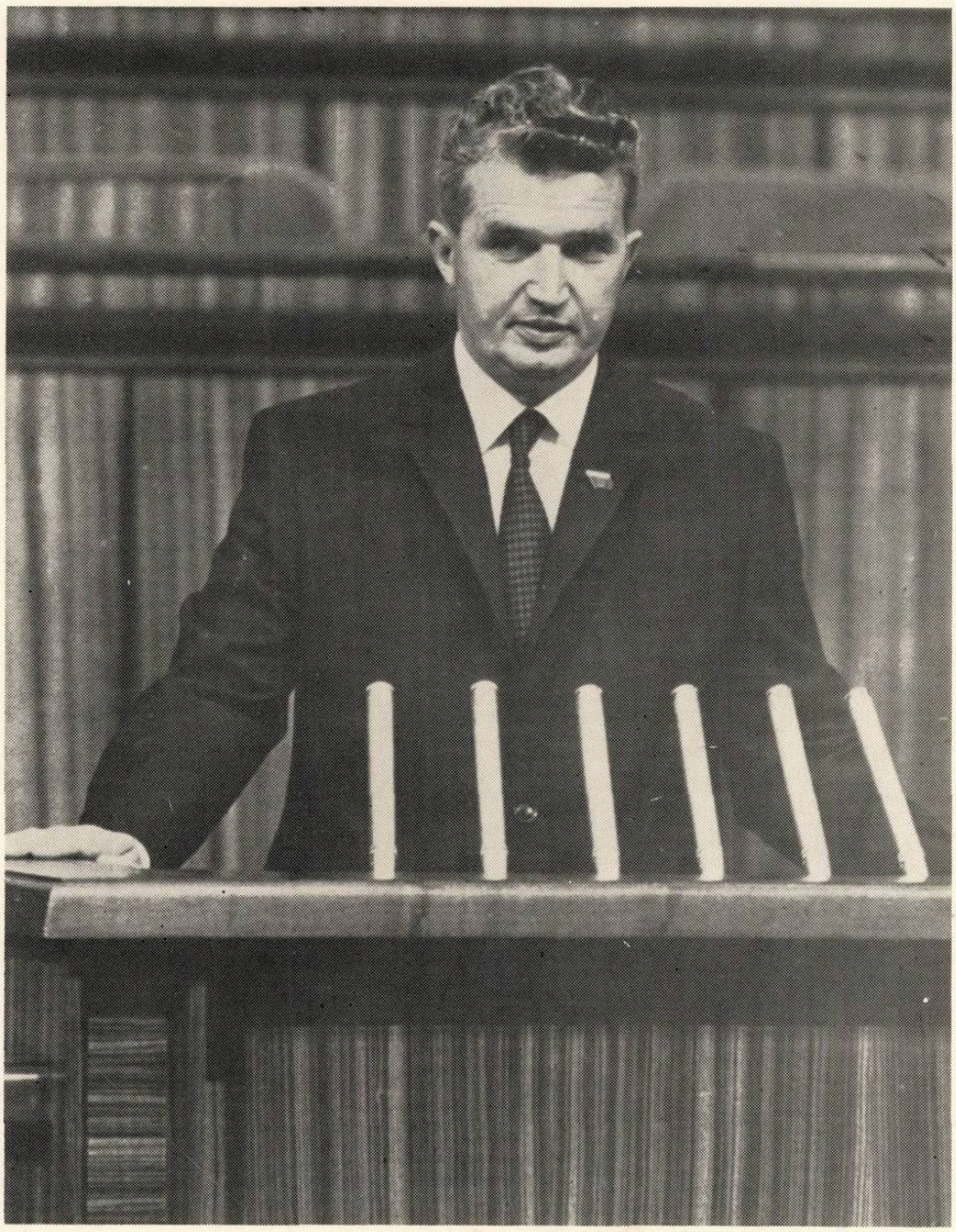
În concepția noastră educația socialistă, conștiința socialistă implică atît cunoașterea temeinică a ceea ce este valoros în domeniul culturii, științei și tehnicii contemporane, stăpînirea deplină a profesiunii, cît și însușirea concepției filozofice despre lume și societate a partidului nostru — materialismul dialectic și istoric — formarea unei atitudini cetățenești înaintate. Acestor cerințe fundamentale, care se condiționează și se influențează reciproc, trebuie să le răspundă astăzi — în condițiile societății moderne — întreaga muncă de educație desfășurată de partidul și statul nostru.

Desigur, tovarăși, factorul principal de educație a cetățenilor, a întregii societăți în epoca noastră este școala — principalul canal de difuzare a științei și culturii, de îmbogățire a minții, de modelare a caracterelor și formare cetățenească a tinerelor generații. Școala trebuie să dea societății atît buni specialiști cît și cetățeni înaintați, cu un orizont larg, cu spirit de inițiativă, cu o minte receptivă la tot ce e nou și avansat, cu un înalt spirit de responsabilitate față de îndatoririle sociale.

Rolul muncii de propagandă este de a stimula gîndirea politică vie a oamenilor, de a-i ajuta să-și explice desfășurarea evenimentelor și să adopte o poziție justă față de ele, să dobîndească o perspectivă clară pe baza concepției marxist-leniniste asupra dezvoltării societății contemporane, să participe activ la înfăptuirea politicii interne și externe a partidului și guvernului. În centrul muncii politico-ideologice trebuie să stea și în viitor cultivarea devotamentului nețărmurit față de patrie și partid, față de cauza socialismului, a spiritului internaționalist de solidaritate cu popoarele țărilor socialiste, cu partidele comuniste și muncitorești, cu mișcările de eliberare națională, cu forțele revoluționare și progresiste de pretutindeni. Una din îndatoririle principale ce revin frontului nostru ideologic este promovarea unei atitudini combative, militante împotriva concepțiilor retrograde, mistice, a influenței ideologice străine, împotriva mentalităților înapoiate, formarea trăsăturilor etice corespunzătoare noilor relații statornicite în orînduirea socialistă.

Alături de științele pozitive care sporesc potențialul de creație al omului modern, științele sociale îi ajută pe oameni în cunoașterea și interpretarea lumii, în înțelegerea interdependenței dintre diferitele legi obiective care guvernează societatea, oferă răspuns întrebărilor cu privire la marile schimbări care au loc în dezvoltarea vieții sociale atît în țara noastră, cît și în întreaga lume. Partidul nostru cere lucrătorilor din domeniul științelor sociale să-și concentreze activitatea pentru studierea fenomenelor care caracterizează dezvoltarea actuală a țării noastre, să-și aducă contribuția la generalizarea experienței construcției socialiste, să abordeze problematica nouă pe care o ridică dezvoltarea societății omenești în epoca contemporană. Avem nevoie în domeniul economiei, filozofiei, sociologiei, istoriei, dreptului, de cercetări cu adevărat științifice, care să ofere material pentru concluzii în vederea soluționării problemelor dezvoltării societății noastre. Este necesar să se stimuleze dezbaterile vii, creatoare, schimburile și confruntările de opinii între cercetători — singura metodă care poate asigura progresul în știință. Cercetătorii din domeniul științelor sociale trebuie să contribuie la lămurirea problemelor, la înțelegerea fenomenelor actuale, căutînd aceasta nu numai în tomuri — care, firește, au importanța lor teoretică. Răspunsurile la problemele zilei de azi ei trebuie să le găsească în primul rînd în viață ! Numai așa își vor face datoria de oameni de știință comuniști, se vor dovedi în stare să ajute operei conștiente de făurire a societății noi. Se impune de asemenea, să se studieze și să se ia măsuri pentru o mai bună organizare a activității în domeniul științelor sociale, pentru înlăturarea fărîmițării forțelor de cercetare, asigurarea unei îndrumări și orientări unitare spre problematica fundamentală a vieții sociale, a gîndirii contemporane în vederea sporirii contribuției științelor sociale la activitatea generală a partidului, la mersul înainte al societății noastre.

În educația socialistă a maselor, în informarea și formarea opiniei publice în direcțiile cerute de progresul societății noastre, presa și radioteleviziunea sînt chemate să joace un rol tot mai activ și eficient. În ultimii ani presa noastră a făcut progrese vizibile în lărgirea ariei de preocupări, în tratarea mai combativă, mai dinamică și convingătoare a diferitelor aspecte ale construcției socialiste, a vieții materiale și spirituale a poporului. Continuînd eforturile pe această linie, ziarele centrale și locale mai au încă mult de făcut pentru a elimina din activitatea lor superficialitatea și for-



Tovarășul Nicolae Ceaușescu la tribuna Congresului

malismul, pentru a pătrunde adînc în miezul realităților, exercitînd energic rolul de exponent al opiniei publice înaintate, atît în dezvăluirea lipsurilor și neajunsurilor, cît și în generalizarea experienței avansate a construcției socialismului. O anumită rămînere în urmă manifestă radioteleviziunea noastră atît în ce privește varietatea preocupărilor, cît și calitatea programelor ; folosind cu mai multă pricepere mijloacele și posibilitățile specifice pe care le are, televiziunea — urmărită azi în România de milioane de cetățeni — trebuie să devină o tribună de dezbatere captivantă a problemelor economice, politice, sociale și etice care preocupă societatea noastră, o scenă de prim rang a celei mai valoroase arte și culturi naționale și universale, un instrument de masă pentru perfecționarea multilaterală a omului, pentru formarea conștiinței socialiste a tuturor cetățenilor patriei noastre.

Este știut că din totdeauna unul din elementele cu ajutorul cărora societatea a acționat pentru influențarea morală a omului, pentru sădirea în conștiințe a unor principii superioare de viață, a fost arta și literatura. Această înaltă misiune socială a creației literar-artistice devine și mai pregnantă în condițiile socialismului — orînduire care acționează în mod conștient și organizat pentru elevarea spirituală, a tuturor membrilor săi. În ultimii ani, în ambianța schimbărilor profunde survenite în viața noastră socială, creația literar-artistică a cunoscut un nou avînt. A apărut un mare număr de lucrări în toate genurile literaturii și artei. Se întîmplă însă ca unele lucrări literare sau artistice să fie considerate cu atît mai elevate și mai valoroase cu cît sînt mai puțin accesibile și mai neînțelese publicului, maselor largi, cu cît se îndepărtează mai mult de problemele vieții, de realitățile lumii în care trăim. Autori ai unor asemenea lucrări — care consideră firesc să emită judecăți asupra vieții sociale — apreciază ca o îngrădire a libertății de creație orice părere critică la adresa lucrărilor lor. Desigur, noi sîntem partizanii libertății de creație și orînduirea noastră asigură condiții de manifestare deplină a personalității și talentului scriitorilor, artiștilor ca și a tuturor cetățenilor patriei. Dar noi concepem libertatea de creație în accepțiunea filozofică pe care marxismul o dă necesității istorice înțelese.

De la înalta tribună a Congresului vreau să exprim chemarea pe care partidul nostru, masele largi ale iubitorilor de cultură o adresează romancierilor, poeților, dramaturgilor, muzicienilor, artiștilor plastici, interpreților, tuturor creatorilor de artă. Ceea ce vi se cere, tovarăși, este să pătrundeți în adîncul existenței poporului și, înțelegînd năzuințele sale, eforturile și lupta sa eroică, să înfățișați grandioasa frescă a României socialiste. Partidul este adeptul adevărului obiectiv nemistificat, partizanul înfățișării veridice a realității, atît cu luminile cît și cu umbrele ei. Redați prin graiul minunat al artei freamătul creator al poporului care, transformînd prin munca sa eroică înfățișarea țării, se transformă pe sine însuși. Nu uitați niciodată că menirea artei noastre este de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte măreți, spre realizarea idealurilor socialismului și comunismului.

În același timp, noi chemăm creatorii să slujească prin arta lor ideile — atît de scumpe partidului și poporului nostru — ale solidarității revoluționare cu toate popoarele care construiesc noua orînduire și cu cei ce muncesc de pretutindeni, în lupta pentru socialism, pentru democrație și progres social, pentru libertate și independență națională, ideile frăției și colaborării între popoare, ale păcii și securității internaționale.

M-am referit, tovarăși, în mod succint la cîteva din problemele de bază ale formării conștiinței socialiste a omului nou, probleme care trebuie să stea în centrul preocupărilor organelor și organizațiilor de partid. Dispunem de multiple posibilități pentru dezvoltarea învățămîntului, științei, artei, pentru intensificarea vieții cultural-artistice din țara noastră, pentru ridicarea nivelului de cultură și civilizație al tuturor cetățenilor, pentru fericirea omului înaintat, constructor al lumii noi. La această măreață operă este chemată să aducă o contribuție de preț valoroasa noastră intelectualitate, profund devotată poporului, patriei, participantă activă la edificarea orînduirii socialiste în România. Ne exprimăm convingerea că oamenii de știință și cultură, cadrele didactice, creatorii de artă vor dedica talentul, energia și competența lor înfloririi culturii noastre socialiste, înfăptuirii programului de dezvoltare a țării pe care îl va adopta Congresul al X-lea al partidului.

Din rezoluția Congresului al X-lea al P. C. R.

Congresul apreciază pozitiv munca ideologică a organelor și organizațiilor de partid, activitatea lor pentru difuzarea în rîndurile maselor largi a ideilor comunismului, pentru ridicarea nivelului general de cultură al poporului.

Congresul consideră că factorii hotărîtori de care depinde creșterea conștiinței socialiste sînt cunoașterea de către masele largi a tot ceea ce este mai valoros în domeniul culturii, științei și tehnicii contemporane, stăpînirea deplină a profesiunii, însușirea concepției filozofice despre lume și societate a partidului nostru — materialismul dialectic și istoric — formarea unei atitudini cetățenești înaintate. Organele și organizațiile de partid trebuie să perfecționeze continuu munca politică, ideologică și culturală, stimulînd gîndirea politică vie a oamenilor, ajutîndu-i să dobîndească o perspectivă clară asupra desfășurării evenimentelor și dezvoltării societății contemporane, să participe activ la opera de edificare a socialismului. În centrul muncii politico-ideologice trebuie să stea și în viitor cultivarea devotamentului nețărmurit față de patrie și partid, față de cauza socialismului, a spiritului internaționalismului proletar. Una din îndatoririle principale ce revin frontului nostru ideologic este promovarea atitudinii combative, militante împotriva concepțiilor retrograde, mistice, a influențelor ideologiei burgheze, împotriva mentalităților înapoiate, formarea trăsăturilor etice corespunzătoare noilor relații statornicite în orînduirea socialistă. Aniversarea centenarului nașterii lui V. I. Lenin — genialul gînditor și conducător revoluționar al proletariatului — va prilejui o intensă activitate politico-ideologică a organizațiilor de partid.

Congresul însărcinează Comitetul Central să ia măsuri pentru îmbunătățirea activității în domeniul științelor sociale, atît în ce privește cercetarea științifică cît și predarea acestor discipline. Este necesar ca activitatea de cercetare, bazîndu-se pe concepția materialist-dialectică a partidului nostru, să aducă o contribuție sporită la studierea fenomenelor din societatea contemporană, la generalizarea experienței construcției socialiste, să ajute partidului în soluționarea problemelor mersului înainte al poporului nostru.

Congresul subliniază că o îndatorire însemnată în educarea socialistă a maselor, în formarea trăsăturilor omului nou are creația literar-artistică. Partidul cere creatorilor de artă să-și închine talentul oglindirii vieții și muncii eroice a poporului român, înfățișării veridice a realităților societății noastre, să contribuie prin operele lor, la dezvoltarea spirituală a națiunii noastre socialiste, să slujească ideilor nobile ale progresului social, democrației și păcii, cauzei solidarității internaționaliste și prieteniei între popoare.

Fenomenul componistic românesc

Theodor Grigoriu

Cultura muzicală a României socialiste cunoaște astăzi cele mai impetuoase momente ale afirmării sale. Creația muzicală, muzicologia, arta interpretativă, învățămîntul muzical, larga mișcare de amatori din țara noastră trăiesc efervescența unor înfăptuiri artistice de răsunet, cu care ne putem mîndri și care au dus peste tot în lume faima talentului muzical al poporului nostru.

Realizările muzicienilor alături de cele ale tuturor creatorilor de artă, ale celorlalți oameni de cultură din țara noastră, sînt rezultatul politicii clarvăzătoare a Partidului Comunist Român, care, prin uriașa sa activitate practică și teoretică, a știut să dinamizeze toate domeniile de activitate, urmărind atît propășirea economică cît și cea spirituală a României.

Gloriosul sfert de veac de la eliberare, pe care-l sărbătorim anul acesta, a însemnat în viața creatorilor noștri un neîntrerupt urcuș, un asalt continuu către mai bine, mai frumos, mai artistic, mergînd pe filoanele marilor tradiții ale artei românești.

Mereu în minte cu exemplul pilduitor al marelui George Enescu, muzicienii din țara noastră făuresc astăzi opere muzicale deosebit de valoroase, ce pot sta alături de oricare realizări prestigioase din creația mondială. Dovada acestei afirmații sînt premiile obținute de muzicienii noștri în concursurile internaționale, e interesul tot mai mare pe care-l stîrnește în lume creația muzicală românească.

Conlucrare a tuturor generațiilor, a tuturor naționalităților care conviețuiesc în această țară, arta muzicală românească dovedește cu foarte puține excepții răspundere în fața actului de creație, își înțelege rostul său major în societate, iar prin claritatea ideilor sale, prin expresivitatea și puterea cu care dezvăluie o sensibilitate originală, exprimă gîndurile unui popor care desăvîrșește astăzi conștient orînduirea superioară socialistă.

Multitudinea lucrărilor de valoare scrise în toate genurile, numărul mare de creatori deosebit de înzestrați și fecunzi ne îndreptățesc să afirmăm cu toată convingerea că ne aflăm în fața unui fenomen componistic românesc, fără precedent în cultura noastră.

Acest fenomen se caracterizează printr-o puternică vitalitate și profunzime, prin capacitatea de a ataca în chip creator cele mai diverse zone ale universului sonor, prin puterea de a asimila, sintetiza și chiar inventa tehnici noi de lucru, cu un surprinzător simț al coerenței stilistice.

Unul din cele mai impresionante aspecte ale acestui proces cultural stimulat de socialism este trezirea la viață a unor „glasuri" și temperamente artistice noi, care, din punct de vedere al diversității paletei expresive, se apropie tot mai mult de bogăția tipologică a marilor culturi.

Documentele programatice, de o înaltă valoare principială și practică pentru dezvoltarea multilaterală a patriei pe căile civilizației, elaborate de Congresul al IX-lea, au dat un și mai puternic imbold culturii și creației artistice a țării noastre. Un mare număr de creații și lucrări teoretice de valoare scrise în acest răstimp, dovedesc că la rîndul lor, muzicienii noștri înțeleg să-și întețească eforturile lor creatoare, să țină pasul cu celelalte domenii de activitate.

Un moment de seamă în viața muzicală a țării a fost, fără îndoială, Adunarea Generală a compozitorilor și muzicologilor din luna decembrie a anului trecut, în care au fost analizate rezultatele obținute și au fost conturate perspectivele de viitor ale dezvoltării creației muzicale din țara noastră.

Spiritul constructiv care a caracterizat luările de cuvînt de la Adunarea Generală, a dovedit că muzicienii din țara noastră sînt însuflețiți de dorința unanimă de a ridica arta muzicală românească pe cele mai înalte culmi.

Conducătorii de stat și de partid, sosiți în mijlocul nostru, ne-au arătat încă odată, cu prisosință, dragostea și grija față de destinele muzicii românești, iar cuvîntul Secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a constituit și constituie pentru noi un document teoretic de o uriașă însemnătate.

Aș dori să citez doar un singur pasaj, care-și păstrează mereu actualitatea prin adevărul profund pe care-l conține. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a spus că : „...idealul oricărui artist se împlinește în măsura în care acesta exprimă propriul ideal al națiunii căreia îi aparține, iar aceasta reprezintă condiția însăși de intrare a valorilor artei naționale în patrimoniul universal".

Prin conținutul teoretic al dezbaterilor care au analizat alături de probleme de strictă specialitate, rolul muzicienilor în societatea socialistă, prin ideile de organizare mai eficientă a vieții muzicale expuse cu acest prilej, Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor nu va întîrzia să-și arate rezultatele.

În acest sens, sarcini de seamă revin Uniunii Compozitorilor, care, ca for superior de cultură, a devenit tot mai activă, diferitele ei inițiative avînd darul să stimuleze creația, să ridice nivelul acesteia, prin organizarea unor festivaluri muzicale, prin instituirea unor concursuri, acordarea unor premii etc.

Sînt cunoscute eforturile Uniunii Compozitorilor pe linia activității editoriale, a relațiilor cu străinătatea, a contactului nemijlocit al muzicienilor cu viața, activități care se cer, desigur, mult lărgite în viitor.

Noua conducere a Uniunii Compozitorilor se va strădui să traducă în fapte hotărîrile luate cu prilejul Adunării Generale, să stimuleze cu toată forța, în continuare, creația muzicală românească.

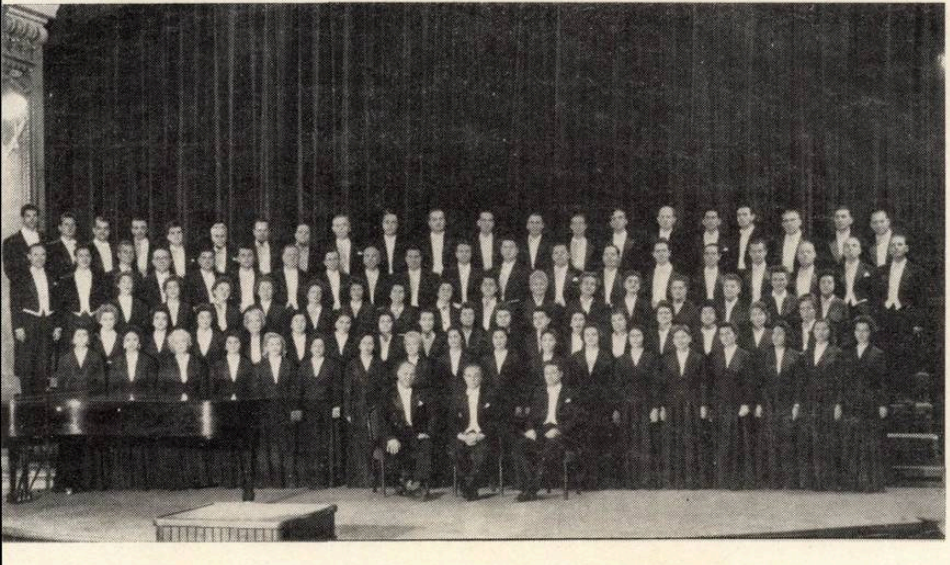
Desigur, ca de altfel în toate domeniile de activitate și în fața oamenilor de artă din țara noastră stau sarcini mari. Obiectivele cuprinse în Tezele și Directivele elaborate de Partidul Comunist Român cu prilejul Congresului al X-lea, de a dinamiza la maximum energia potențială a maselor, de a valorifica în chip superior talentul bogat cu care este înzestrat poporul român, se identifică cu năzuințele cele mai fierbinți ale oamenilor de cultură, ale muzicienilor noștri.

Creația muzicală, cea spirituală în genere, are datoria să creeze acele opere care să fie pe măsura măreților realizări ale construcției vieții materiale. Imensa sete de cultură a maselor trebuie să constituie o preocupare permanentă a creatorilor noștri. Avem încă datorii mari față de poporul nostru : e nevoie de o amplă diversificare a genurilor muzicale de largă circulație, de spectacole muzicale de calitate, este imperios necesar să se continue la fel de susținut, contactul muzicienilor cu formațiile de amatori, să dezvoltăm în mase gustul pentru muzica de calitate prin acțiuni ingenioase de popularizare a comorilor muzicii românești și universale.

Cei mai buni simfoniști ai noștri au datoria să creeze acele opere și balete inspirate din trecutul glorios al patriei, din actualitatea vieții noi. Teatrele noastre muzicale, scenele operelor din țară, publicul nostru le așteaptă.

Muzicologia românească a înregistrat succese de răsunet, dar nu putem să nu relevăm că preocupările istoriografice și de cercetare,

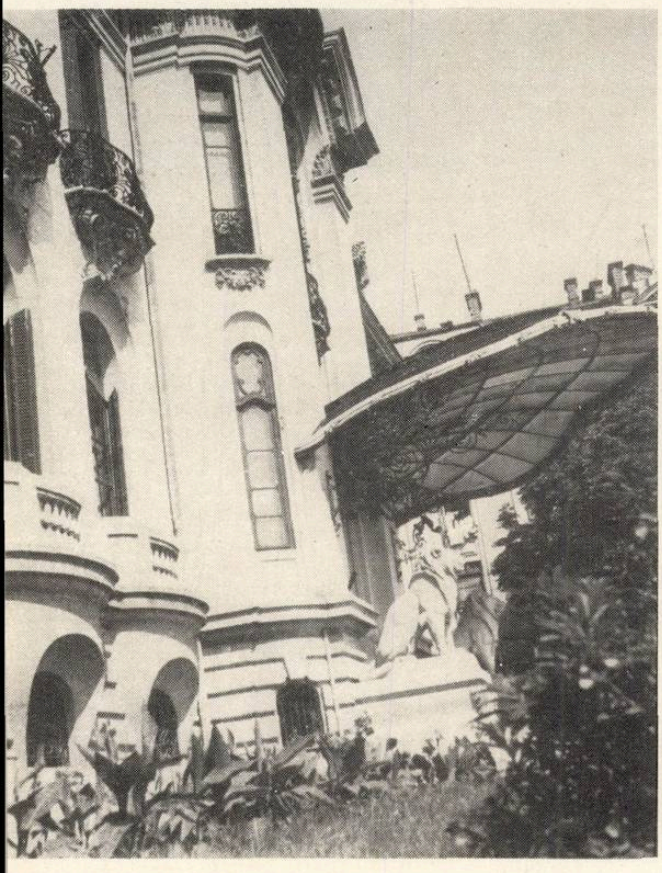
↑ Corul Madrigal al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București

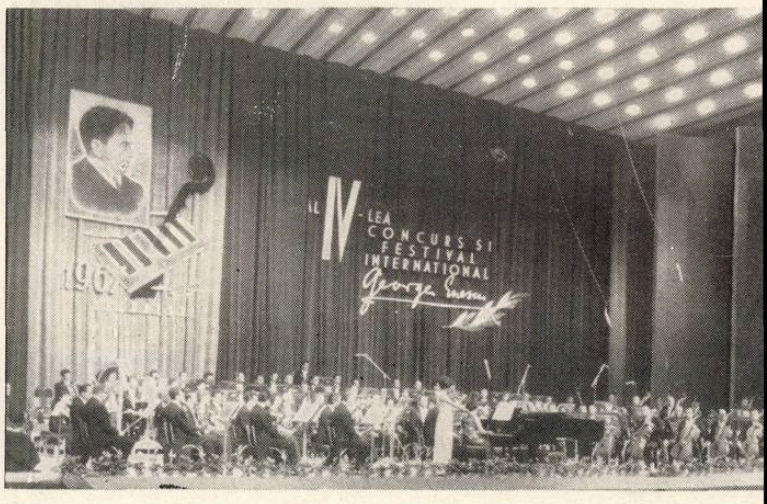


Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu"

←

Orchestra și corul școlii de muzică din Ploiești ↓



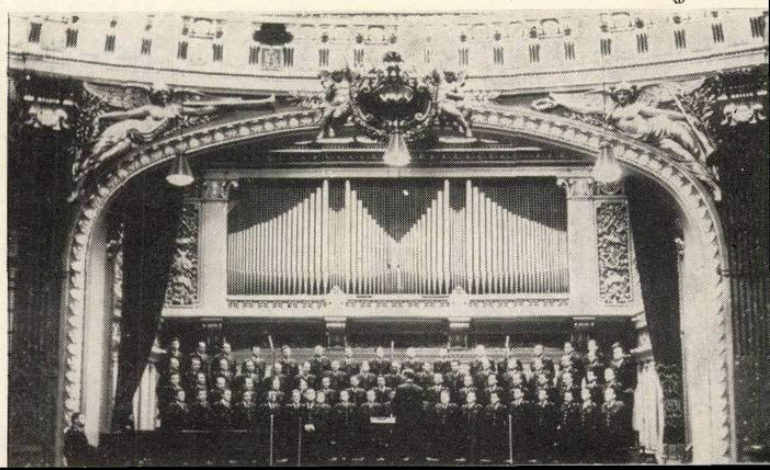


Sediul Uniunii compozitorilor şi interior din muzeul „George Enescu"

←

Corul Ansamblului Armatei pe scena Ateneului

↓



sînt mult mai active decît acele de critică muzicală, care au datoria să analizeze de pe poziţiile unei estetici înaintate, creaţia nouă. Aşa se explică de ce anumite condeie, care ştiu să scrie dar nu şi să gîndească în profunzime, apreciază uneori această creaţie în mod cu totul improvizat.

În lumea contemporană, în care confruntarea ideilor este deosebit de acută, criticul de artă nu se mai poate juca cu aprecierile sale. El trebuie să intercepteze şi să străjuiască creaţia nouă de pe poziţiile celei mai înalte responsabilităţi sociale, a unei concepţii estetice clare, a unei reale competenţe şi informaţii. În acest sens, critica muzicală — trebuie s-o recunoaştem — a rămas cu mult în urma creaţiei, iar situaţia trebuie să ne dea de gîndit.

O altă problemă care trebuie să ne preocupe, este ridicarea necontenită a nivelului culturii estetice din ţara noastră, ştiut fiind că un nivel slab este sursa multor eşecuri şi lucrări mediocre.

Nimeni nu poate afirma că o operă de artă este numai inspiraţie sau numai o desfăşurare a ideii incandescente. Operele de artă majore cuprind în ele, alături de aceste indispensabile atribute, o gîndire profundă, un mesaj adînc umanist, o mare cultură estetică, un nivel tehnic superior de exprimare. Pentru a făuri artă, talentul e fireşte condiţia primordială, dar e nevoie ca în orice făureşte omul cu mintea şi cu mîinile sale — aşa cum spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu în Raportul prezentat în prima zi a dezbaterilor Congresului al X-lea, de o „însuşire temeinică a profesiunii".

Învăţămîntul nostru artistic, perfecţionîndu-se continuu, a format şi pregătit cu succes nenumăraţi tineri înzestraţi, care astăzi au devenit artişti valoroşi ai ţării. Ei aduc un suflu nou, cu atît mai interesant cu cît mulţi s-au născut o dată cu Republica noastră.

Ridicîndu-se pe scara valorilor pînă la cele mai înalte culmi, orice creaţie artistică intră în competiţie cu arta de pretutindeni. Un flux intens de idei, în multiple sensuri, se stabileşte în acest moment între cultura ţării noastre şi a celorlalte ţări. E o lege inexorabilă a dezvoltării unei culturi, ca şi a circulaţiei tot mai largi şi fără graniţe a valorilor.

Înarmaţi cu ideologia marxist-leninistă, pătrunşi de ideile umanismului socialist, avem datoria sacră să punem în centrul preocupărilor noastre ridicarea omului, făuritor al tuturor valorilor materiale şi spirituale. Dorind să facă din arta lor o punte de comunicare între oameni, creatorii noştri trebuie să respingă cu fermitate toate curentele caduce, efemere, ce disprețuiesc omul şi-l împing pe panta izolării care, fie că pretind că arta este un „joc absurd", fie că-şi propun ţeluri teribil de sofisticate, nu-şi pot ascunde lipsa lor de vitalitate, de viabilitate. Ele nu sînt curente crepusculare, cum se afirmă, adesea, ci aparţin nopţii celei mai tenebroase, celei mai absolute inutilităţi.

Mimînd şi copiind servil arta de pe alte coordonate geografice şi spirituale, un om de artă dovedeşte că nu a ajuns încă să gîndească adînc la destinul culturii poporului său şi nici chiar la destinul său propriu.

Muzica nu este, fireşte, decît o mică parte din multitudinea preocupărilor omeneşti, dar — ca şi poezia — ea este nestemata în care se află încrustate secretele armoniei, cele mai nobile gînduri şi idealuri ale omului din totdeauna.

Poporului român îi place muzica şi ştie să cînte bine şi frumos.

Cîntecul şi versul au fost şi vor rămîne mărturia optimismului neîntinat al poporului român, al vieţii noastre demne de mii de ani pe aceste meleaguri.

Fără a uita că mînuim un limbaj universal, să facem ca muzica noastră, purtătoarea unor idei şi sentimente generoase să contribuie la cauza păcii din întreaga lume, a solidarităţii, frăţiei şi colaborării internaţionale.

(Cuvînt rostit în cadrul lucrărilor Secţiunii ideologice)

O viaţă muzicală intensivă, variată, frumoasă

Dumitru Capoianu

Mi-ar place dacă aţi considera că cel ce vă vorbeşte acum nu o face în calitatea sa mai nouă de director al Filarmonicii „George Enescu" şi nici în aceea mai veche de compozitor român, ci de pe poziţia unui membru de partid care datorită celor două calităţi mai înainte amintite cunoaşte bine viaţa muzicală a ţării cu tot ce are ea mai frumos şi mai nou, pe de o parte şi bineînţeles cu o bună parte a acelor aspecte care fac astăzi notă discordantă cu efortul general de înnoire.

Dacă iau cuvîntul în acest înalt for este nu pentru a vă vorbi dv. celor care sînteţi zi cu zi martorii acestei impetuoase dezvoltări a artelor, în general şi a muzicii în cazul în speţă, despre ce e nou şi frumos în viaţa noastră, a muzicienilor. Mi-ar trebui pentru asta multe ceasuri şi mult talent. O fac însă pentru că vreau să zugrăvesc în

fața dv. cîteva aspecte care țin în urmă unele compartimente ale vieții muzicale, unele lucruri care, după părerea mea, nu mai corespund momentului actual și cerințelor cărora sîntem chemați a le face față, făcînd și cîteva propuneri.

Dacă pornim de la general la particular, atunci, generală este nevoia unei noi legislații a activității de spectacol în România sfertului de veac, de la eliberare, generale sînt enormele greutăți generate de anacronismul unei organizări a vieții muzicale și teatrale după H.C.M.-uri și dispoziții de acum 10 sau 15 ani. Timpul a statornicit și a adîncit fisurile existente.

Știm cu toții că la o asemenea legislație se lucrează de foarte mulți ani de zile. Ce piedici de neînvins rămîn oare în calea organelor noastre de resort pentru ca vreuna din nenumăratele variante posibile să devină, în sfîrșit, text de lege ? Trecerea anilor nu cred că va aduce formula magică a unei legi care să mulțumească pe absolut toată lumea, performanță la care se pare că vrem cu tot dinadinsul să ajungem. Noua lege a teatrelor și instituțiilor muzicale, o dată apărută, ne va conferi o mai mare suplețe în conducerea instituțiilor, ne va reda putința de a stimula pe cei ce merită și numai pe aceștia, de a cerne valoarea de non valoare sau de pseudovaloare și munca de lene. Nu mă îndoiesc că varianta finală a legii în acest sens se va definitiva.

Este îndeobște cunoscut că tonul în viața muzicală (pentru a rămîne în materie.....) îl dau acele vîrfuri profesionale, acei artiști de mare prestigiu, care sînt soliștii și dirijorii noștri. În acest domeniu sînt puțini cei buni și din ce în ce mai mulți cei care sînt din ce în ce mai puțin buni. Să mă explic : în etapa actuală se resimte acut lipsa de cadre calificate în viața muzicală românească, lipsă generată de o hipertrofiere a rețelei de instituții muzicale ale țării. Marele număr de orchestre simfonice, teatre de operă, ansambluri de tot felul, formații de muzică de cameră etc. toate profesioniste și deci salariate ca atare, crează o absorbție imediată și avidă a oricărui muzician în stare să-și exercite mai mult sau mai puțin bine profesia, lăsînd încă neacoperite o bună serie de nevoi stringente de cadre. Este apreciat la aproape 200 numărul de instrumentiști (pentru a nu ne referi decît la acest domeniu), necesar încă în orchestrele noastre, necesar de cadre ce rămîne descoperit în permanență datorită în bună parte numărului infim de instrumentiști pe care Conservatoarele noastre îl dau anual producției (anul acesta au terminat 5 violoniști la București).

În aceste condiții fiecare soldat are în raniță sa bastonul de mareșal și, evident, e mai ușor și mai interesant să fii solist, decît să te înrolezi serios într-o formație. Marele (poate prea marele) număr de instituții muzicale asigură numai decît debușeul pretendenților, dată fiind absorbția de care vorbeam. În acest timp soliștii mari, artiștii de prestigiu rămîn aproape în permanență peste hotare, ajungînd să fie o adevărată sărbătoare națională un spectacol cu Nicolae Herlea la Opera Română, sau un concert cu Radu Aldulescu la Filarmonică, pentru a da două nume la întîmplare.

Aceștia sînt totuși marii noștri artiști, adevărate nestemate ale vieții muzicale românești, valori de unicat inestimabile.

Dacă acești artiști adevărați ar putea fi retribuiți în mod special pentru puținele spectacole pe care le dau în țară renunțîndu-se la actualul sistem de salarizare, revizuind în sfîrșit profilul și profitul OSTA, ei ar cîștiga pe total anual mai bine decît în prezent, fiind stimulați și material să activeze mai mult în țara lor și, în mod paradoxal, statul ar rămîne cu serioase economii. Aceasta însă ar ușura și îmbunătăți mult viața instituțiilor noastre și aci ar fi marele cîștig. Nu ne-am mai pune eterna întrebare „unde ne este publicul" sau, parafrazînd, „unde ni sînt ascultătorii" !

O necesitate din ce în ce mai mult simțită este existența unui loc de concert în aer liber, pentru o stagiune estivală, acoperit, special studiat acustic, așa cum există în alte țări, cu o mare capacitate de primire a publicului. Noi nu putem organiza în București (sau lîngă București) concerte simfonice populare de tot felul, cu oaspeți iluștri, vara, nu putem face un festival estival, nu putem da concerte de muzică ușoară cu mare participare de public, pentru că nu avem un asemenea loc care, rămînînd în aer liber, să fie totuși acoperit, cu mai multe mii de locuri și bine studiat acustic. O asemenea construcție va fi foarte ieftină, investiția se va recupera cu o viteză uluitoare, iar cîștigul cu care vom rămîne după aceea este de neînchipuit. Stau la dispoziție cu propuneri concrete și materiale documentare, asigurîndu-vă, în același timp, că o stagiune de vară, în aer liber bine chibzuită și ornamentată poate impulsiona în chip nebănuit multe instituții muzicale și teatrale și că aceasta va ajuta substanțial la micșorarea (poate chiar la dispariția) pierderii planificate cu care lucrăm, măcar pentru lunile calde ale anului.

O greutate imensă pe care o purtăm de mult timp pe umeri noi, muzicienii, este amînarea „sine die", se pare a rezolvării problemei drepturilor de autor în relațiile noastre internaționale. Îmi dau bine seama, tovarăși, că problema nu e de loc ușoară și că, probabil, o frumoasă cantitate de valută ar urma să iasă din țară la rezolvarea ei. Trebuie să ținem seama însă de faptul că în prezent raportul de întrebuințare al muzicii noastre peste hotare s-a schimbat substanțial în favoarea noastră ; lucrările noastre se cîntă din ce în ce mai mult, interesul pentru muzica românească este din ce în ce mai manifest, el crescînd în aceeași măsură în care crește pe arena internațională interesul pentru România însăși.

Compozitori români pleacă în străinătate din ce în ce mai des ca adevăraţi propovăduitori ai artei sunetelor de la noi. Numai că, în timp ce producţia scriitorilor, romancierilor, poeţilor, dramaturgilor, pictorilor, sculptorilor, actorilor, producţia tuturor interpreţilor muzicali ce pleacă peste hotare cu lucrările noastre, este retribuită cum se cuvine, singuri compozitorii au rămas să privească liniştiţi la execuţia lucrărilor lor fără a putea primi măcar o centimă. Şi asta de vreo 30 de ani încoace.

Noi scoatem valută bună din visteria ţării pentru a putea obţine notele editate pe care să putem cînta lucrările compozitorilor străini în timp ce străinătatea cîntă lucrările noastre (ce-i drept, needitate..·) gratis. Mă refer la materialele de orchestră.

Tovarăşi, nu vreau să consideraţi că pledez „pro domo" şi nici n-aş vrea să insist asupra unor lucruri pe care probabil că le ştiţi deja, aici şi acum tocmai, dar o editare normală a muzicii noastre şi, ca urmare, intrarea noastră pe piaţa internaţională cu note tipărite în mare tiraj ar constitui un pas important pe calea redresării balanţei şi a uşurării normalizării situaţiei. Aşa ne-ar fi mai uşor să vă asigurăm programe cu adevărat interesante, un repertoriu viu, la zi, colorat, bogat şi variat.

Oricum, cu sau fără realizarea rapidă a acestor cîtorva deziderate, vă promitem să ne facem datoria în total, fără jumătăţi de măsură, fără rabatul de calitate, pentru a vă oferi pe măsura puterilor noastre, dar pe întreaga măsură a acestor puteri, o viaţă muzicală intensivă, variată, frumoasă, demnă de anii în care trăim.

(Cuvînt rostit în cadrul lucrărilor Secţiunii ideologice)

Întreaga suflare românească

Vasile Tomescu

Întreaga suflare românească a întîmpinat Congresul X al Partidului Comunist Român ca pe evenimentul cel mai de seamă al vieţii noastre însăşi, documentele dezbătute reprezentînd în conştiinţa tuturor Alfa şi Omega dezvoltării României în prezent şi în viitor. Aşezînd la temelia măreţului edificiu al socialismului care se înalţă pe pămîntul românesc, bunăstarea şi fericirea omului, forum-ul suprem al comuniştilor, al întregii ţări, a examinat în spiritul celor mai înalte răspunderi, căile concrete de împlinire şi desăvîrşire a nobilelor şi înflăcăratelor năzuinţe.

Am avut cinstea să fiu de faţă în zilele Congresului, la desfăşurarea marilor efluvii de patriotism şi umanism, la confundarea într-un impecabil unison de gîndire şi simţire a sute şi mii de delegaţi şi invitaţi veniţi din toate colţurile ţării. Am văzut cum dragostea fierbinte pentru conducerea partidului şi pentru secretarul său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu au însufleţit deopotrivă pe trimişii clasei muncitoare, ai ţărănimii cooperatiste, ai intelectualităţii, pe veteranii mişcării muncitoreşti din patria noastră şi pe îmbujoraţii pionieri veniţi să ofere odată cu florile şi stihurile sărbătoreşti, întreaga candoare şi puritate a vîrstei lor.

Am văzut cum întreg poporul, cum tribunii tuturor meleagurilor veniţi la Congres, români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi, au făcut un trup şi un suflet dînd glas unei singure voinţe, aceea de a făuri neabătut programul cutezător şi totodată profund realist de propăşire continuă a societăţii noastre.

Am văzut cum exponenţii mişcării muncitoreşti, ai forţelor progresiste de pe planeta noastră au exprimat marea preţuire, prestigiul de care se bucură Partidul Comunist Român şi România astăzi.

La lumina strălucitoare a marelui nostru Congres, denumit pe bună dreptate Congresul responsabilităţii, pe lîngă bucuria adîncă a înfăptuirilor muzicii româneşti, a prins chip înflorirea ei viitoare în perspectiva impresionantă a ascensiunii economiei, vieţii sociale şi activităţii spirituale de ansamblu pe care o chezăşuesc documentele adoptate.

Am desprins ca puncte de reper ale avîntului culturii noastre fuziunea şi mai intimă cu realitatea, pătrunderea ei necontenită de patosul glorioaselor pagini pe care le înscriu constructorii noii orînduiri, dinamizarea ideilor şi a orizontului expresiv cu tot ce cuprinde mai nobil şi mai fascinant viaţa şi lupta omenirii contemporane.

Integrată în frontul vast al culturii naţionale, creaţia şi gîndirea teoretică muzicală, activitatea interpretativă şi de educaţie artistică sînt chemate să ridice pe noi trepte viaţa spirituală a compatrioţilor, să poarte şi mai impetuos în lume mesajul de lumină şi de pace al poporului nostru.

Mîndri de a fi cetăţeni ai patriei socialiste, de a avea în fruntea ţării Partidul Comunist Român şi pe Secretarul său general Nicolae Ceauşescu iubit de douăzeci de milioane de inimi, mîndri de prestigiul pe care România l-a căpătat peste fruntariile ei, vom face totul pentru a cinsti marile evenimente ale acestui an — Congresul X şi aniversarea pătrarului de veac de la eliberarea ţării — cu tot ce entuziasmul şi pricepерea ne ajută să adăugăm la zestrea naţională şi mondială de bine şi de frumos.

Acest univers omenesc inedit

Laurențiu Profeta

„Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România se încadrează în viața politică, socială, artistică și culturală, contribuind sub conducerea Partidului Comunist Român — alături de întregul popor — la desăvîrșirea construirii socialismului în patria noastră, la lupta pentru pace și progres social în lume".

Am citat acest paragraf din Statutul Uniunii Compozitorilor pentru a fundamenta teoretic convingerea că în ansamblul evenimentelor politice pe care le trăim este de datoria noastră să dăm principiilor care ne călăuzesc dimensiuni mai ample, mai intense ; să le ridicăm la un grad superior de exigență, abordînd problemele estetice, sociale ale breslei noastre, cu toată răspunderea pe care ne-o impune momentul. Creația noastră este chemată să oglindească în mod substanțial ceea ce în documente este definit drept : „universul omenesc inedit pe care îl oferă socialismul".

Acest univers omenesc inedit al socialismului este, după părerea mea, opus antiumanismului pe care îl promovează, fățiș sau disimulat, curentele estetice și filozofice contemporane retrograde. Proclamînd primatul tehnicii, automatizării, aceste curente ignoră sau cel puțin subapreciază valorile morale și estetice ale omului, subapreciază ceea ce secole de civilizație au conferit mai prețios demnității umane, acele valori pe care le numim (fără a le putea defini în toată complexitatea lor) UMANISM.

Fără a subaprecia rolul tehnicii în civilizația contemporană, socialismul cultivînd cu un dinamism sporit aplicarea în toate domeniile a cuceririlor științelor exacte, găsește în însăși structura sa economică-socială și în suprastructura sa ideologică, forța de a dezvolta, paralel cu civilizația materială pe cea spirituală și morală, creînd condiții pentru dezvoltarea multilaterală a personalității umane. În această privință, rolul muzicii (arta poate cea mai legată de viața spiritual-emoțională a omului) este după părerea mea imens. Începînd de pe băncile școlii, muzica va trebui să dea viitoarelor generații acel echilibru care le va feri să devină copii ale roboților creați de ele înseși. După părerea mea, artei sunetelor îi revine rolul de catalizator etic și estetic într-o societate supermecanizată care tinde să strivească personalitatea umană. Ori cum, răspunderea noastră ca muzicieni în formarea spirituală a societății este mare și acest fapt este subliniat cu claritate în documente.

Citind documentele de Partid am desprins ca un imperativ moral pentru noi toți cei ce scriem muzică sau scriem despre muzică — îndemnul la responsabilitate : responsabilitate, față de meseria noastră care este una din cele mai dificile ; responsabilitatea față de cei ce ne ascultă.

Poporul nostru — angajat neabătut pe drumul socialismului, strîns unit în jurul partidului — și-a asumat răspunderi de mare însemnătate istorică. Artistului creator societatea socialistă nu numai că-i dă drept de cetate, dar îi acordă loc de cinste în ierarhia răspunderilor civice. Iată de ce cred că trebuie să ne autosolicităm acest simț al răspunderii (poate cel mai important simț omenesc, alături de bunul simț !) În momentul cînd așternem pe hîrtie „boabe" sau „linii", melodii sau fascicole sonore — esențialul cred că trebuie să rămînă : răspunderea noastră față de actul creator !

Documentele subliniază rolul partidului nostru în promovarea activă, creatoare a concepției marxist-leniniste, a ideilor comuniste. Putem spune cu deplină satisfacție că în repetate rînduri muzicienii noștri și-au afirmat deplina aderiune față de ideologia și activitatea politică a partidului comunist.

Dacă în unele probleme mai specifice, de ordin tehnic profesional există între noi, uneori, deosebiri de opinii, acest lucru nu trebuie să ne mire, el nu trebuie nicidecum „cocoloșit". În documente se arată clar că exigența ideologică nu exclude ci „dimpotrivă" presupune dialogul, confruntarea liberă a părerilor, arătîndu-se că : „aceasta este singura cale de clarificare a problemelor, de reliefare a adevărului, de afirmare a pozițiilor și ideilor avansate". Judecățile radicale, infailibile, aprecierile fără drept de apel — indiferent de pe ce poziție stilistică ar fi emise — sînt tot atît de inutile ca și tendința opusă, potrivit căreia fiecare face „acasă" ce crede el că este mai bine și tace atunci cînd e vorba de principii...

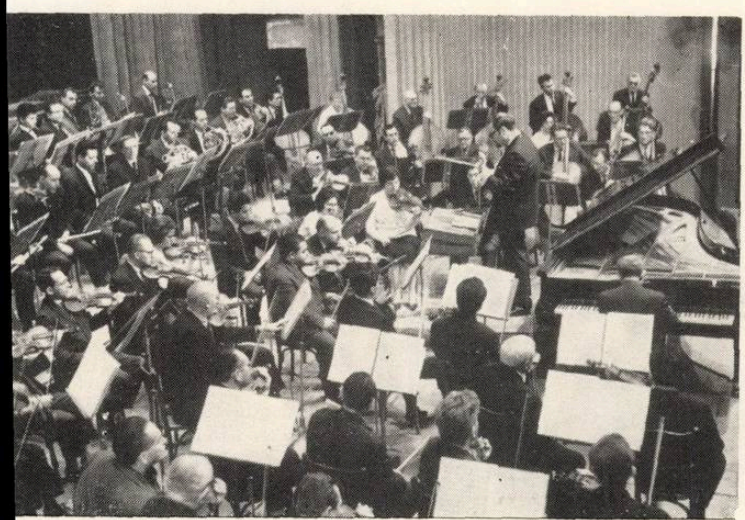
Personal cred în eficiența dialogurilor duse cu seriozitate și cu înțelegere reciprocă. Ineficiente sînt acele „dialoguri" care în fapt sînt... o serie de monoloage succesive. „Tragedia limbajului" — după cum vorbesc unii filozofi și dramaturgi — nu este o calamitate de neînlăturat. Tragedia limbajului e mai degrabă tragedia opacității de gîndire a dogmaticilor, care vorbesc atît de tare (convinși că numai ei au dreptate !) încît nu mai aud, nu mai pot auzi părerile altora ! Cred că astfel de „dialoguri" de-a surda trebuie evitate. Nimeni nu poate fi scutit de subiectivism atunci cînd e vorba de artă și mai ales atunci cînd el însuși este creator de artă. Iată de ce nu există soluție mai bună decît cea formulată în documente atunci cînd se vorbește de faptul că „partidul va intensifica dezbaterile ideologice, confruntarea de opinii, schimburi de idei". Aceasta este poate una din principalele sarcini ale Uniunii noastre.

În ultimul an noi am realizat multe progrese în direcția organizării unui dialog permanent dus cu modestie și colegialitate.

Scenă din baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac

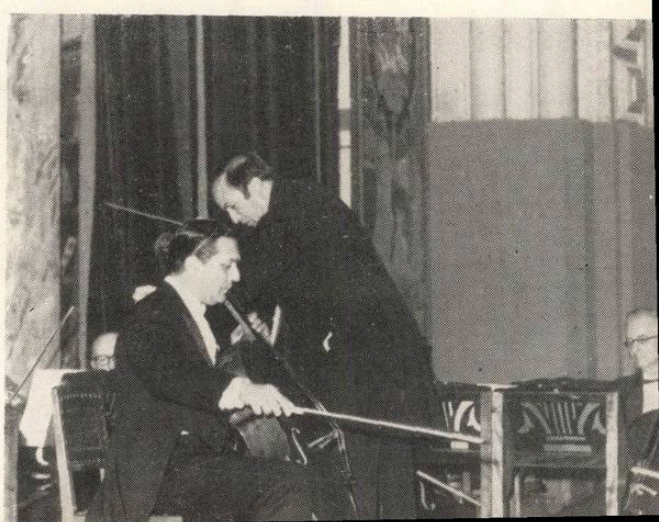
Elena Cernei

„O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu



Filarmonica de Stat „Gheorghe Dima" din Brașov

Violoncelistul Radu Aldulescu



Ladislau Konya

Ludovic Spiess

Nicolae Herlea

Ion Voicu

Dan Iordăchescu

Arta Florescu

Valentin Gheorghiu

Zenaida Pally

Magdalena Popa, Amato Checiulescu și Ion Tugearu

Fragment din spectacolul Ansamblului Municipiului București

Ansamblul de fluieraşi al căminului cultural din jud. Hunedoara

Formația de dansuri a Ansamblului „Ciocîrlia"

Ioana Radu

Margareta Pîslaru

← Corul Fabricii de mobile din Tg. Mureș

Luminița Dobrescu

Cred că acest dialog trebuie să devină o constantă a activității noastre ; cred deasemeni că ar trebui să fie abordate fără timiditate dar și fără aroganță nu numai problemele de principiu dar și formele concrete prin care se întruchipează în muzica noastră unele concepții estetice.

Documentele de partid conțin multe idei prețioase care se cer aplicate atît în activitatea noastră de creație cît și în munca organizatorică din cadrul uniunii.

Gîndindu-ne la rolul educativ al artei în formarea conștiinței socialiste — rol puternic relevat în documente —, sîntem datori să apreciem dezvoltarea acelor genuri care prin specificul lor sînt nemijlocit ancorate în actualitate, răspunzînd prompt necesităților de repertoriu. De curînd a avut loc audierea noilor cîntece de masă scrise în cinstea celui de al X-lea Congres al Partidului și celei de a XXV aniversări a eliberării. Aceste lucrări, care au fost simultan înregistrate la Radio și tipărite de Casa Centrală a Creației Populare, sînt o dovadă vie a revirimentului pe care îl cunoaște cîntecul de masă. Putem spune că Uniunea Compozitorilor a reușit să contribuie din plin la avîntul creației în acest domeniu atît prin concursul instituit cît și prin prezența pe teren a zeci de compozitori, în mijlocul formațiilor de amatori.

Urmărind aceeași ideie a abordării mai susținute a unor genuri de directă și largă accesibilitate trebuie să amintim inițiativa Comitetului Uniunii compozitorilor de a stimula, prin instituirea unui concurs, creația de lucrări simfonice de proporții reduse, accesibile (în adevăratul și nobilul sens al cuvîntului care exclude primitivul și facilul) atît publicului larg al concertelor simfonice cît și orchestrelor profesioniste și de amatori cu posibilități tehnice mai modeste. Consider că repertoriul la care ne referim stă încă prea puțin în atenția compozitorilor de muzică simfonică. Nu are nimeni nevoie de o muzică de duzină pe înțelesul tuturor afonilor. A scrie pentru un public larg o rapsodie sau o uvertură nu exclude preocuparea pentru o muzică complexă, care se adresează publicului mai restrîns al sălii mici a Palatului, — mai restrîns, dar nu mai puțin important ca pondere culturală.

Documentele de partid ne îndeamnă la exigență și nivel competitiv mondial. În legătură cu exigența, cu criteriul ultim care trebuie să fie cel al valorii, aș dori să amintesc un fapt semnificativ : În țările nordice a luat recent ființă o nouă mișcare a tinerilor compozitori (de 20—25 ani) care pînă acum cîțiva ani erau aliniați avangardei celei mai radicale și care — ori cît de paradoxal s-ar părea — acum scriu o muzică neoromantică (mai propriu-zis neoneoromantică), o muzică ce se vrea accesibilă celui mai larg public și pe care o numesc „pop-music", dar care din păcate adeseori seamănă cu aceea ce acum 20 ani unii din compozitorii noștri, mai puțin experimentați, înțelegeau prin accesibilitate : o muzică facilă, simplistă, impersonală. Acest exemplu cred că confirmă cît de greu este să găsești un echilibru între valoare și popularitate. Peste tot există tendința de a se pendula de la ermetism la un „pop" facil și ieftin. La noi cred că aceste dileme false au fost de mult depășite. Sarcina noastră este de a scrie muzică bună, originală, în toate genurile și formele.

Accentul deosebit pe care documentele de partid îl pun pe raționalizarea producției, pe însușirea științei organizării cred că trebuie să ne dea și nouă de gîndit. Întreaga creație și muzicologie „respiră" prin birourile de secție. Ele constituie nu numai „plămînii" Uniunii noastre dar, aș zice, și „creerul" care trebuie să discearnă cu luciditate, judecînd — și nu numai intuind cu multă grijă și răbdare fiecare lucrare în parte. Este un lucru bun faptul că după Adunarea generală de anul trecut, noile birouri au cunoscut o activitate intensă dovedind exigență, principialitate, unele (ca de exemplu cel de muzică ușoară) înscriind în agenda lor de lucru alături de activitatea de apreciere valorică a creației și probleme legate de difuzare, tipar etc. Trebuie însă să arătăm că în ciuda elaborării unor regulamente care au necesitat multă trudă și a introducerii planurilor de muncă, mai există încă în munca birourilor rămășițe ale unui stil „boem", în care discuțiile se duc în mod dezorganizat, irosindu-se uneori timp prețios.

Gîndurile personale pe care le-am exprimat în aceste rînduri nu au cîtuși de puțin pretenția de a fi epuizat sau măcar de a fi analizat cît de cît aprofundat multiplele sarcini ale Uniunii compozitorilor. În acest sens doresc să fac propunerea ca la toamnă, după ce toate secțiile își vor fi ținut plenarele să aibe loc o adunare generală a întregii uniuni în care să fie dezbătute pe larg sarcinile ce ne revin după Congresul al X-lea al P.C.R.

PREMIUL DE CREAȚIE AL UNIUNII COMPOZITORILOR

„Motive maramureșene" de Corneliu Dan Georgescu

de Mihai Moldovan

Compozitorul Corneliu Dan Georgescu, născut în anul 1938, și-a făcut simțită prezența în viața muzicală în ultimii ani. Absolvent al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" la clasa de compoziție a lui Tiberiu Olah, Corneliu Dan Georgescu dovedește un remarcabil talent încă în anii de studii, calitate materializată într-un mare număr de lucrări camerale sau simfonice : Invențiuni la 2 voci pentru pian, Sonata pentru pian, Trio pentru flaut, clarinet și fagot, lieduri, Trei piese pentru orchestră, etc.

La audiția paginilor de școală ne surprinde lipsa stîngăciilor, inerente începutului, ca și inexistența momentelor de concentrare exclusivă pentru rezolvarea unor probleme didactice. Deasemeni tot în aceste lucrări distingem preocuparea permanentă pentru folclor, atașament care asociat cu o anumită simplificare a limbajului se va dovedi rodnic odată cu evoluția compozitorului.

„Motive maramureșene", „Improvizații", „Motive bihorene", „Partita pentru orchestră", „Alb-negru" și muzica pentru filmul „Vîrstele omului" constituie etape în definirea personalității creatoare a lui Corneliu Dan Georgescu, în obținerea unui limbaj personal, de o autentică originalitate.

În cadrul diversității stilistice, specifice creației românești contemporane, Corneliu Dan Georgescu ocupă un loc bine definit, pe care l-am particulariza prin reușita îmbinare între sugestia folclorică — întotdeauna punct de pornire — și elementele tehnice avansate. Rezultă din această simbioză o muzică de o mare prospețime și claritate, inedită, și cu o largă audiență la public.

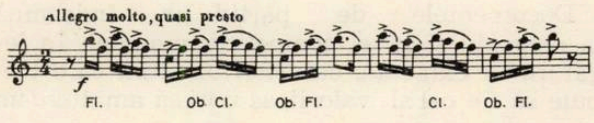
„Motive maramureșene", au fost compuse în anul 1963 pentru un ansamblu orchestral obișnuit. Compozitorul pornește de la trei jocuri maramureșene existente în colecțiile Bartok și Cocișiu, mai precis de la trei celule ritmico-melodice, elemente care conțin latent întreaga substanță muzicală a pieselor.

Trebuie menționată intenția compozitorului de a renunța premeditat la contrafacerea unor alte elemente de limbaj în afara posibilităților virtuale ale celulelor inițiale, obiectiv care presupune o adevărată virtuozitate tehnică alături de o fantezie debordantă, avînd în considerație și structura materialului pe baza unui unic pentacord-lidic.

Cele trei piese ale „Motivelor maramureșene" sînt, din acest punct de vedere, niște variațiuni ale nucleelor de bază, variațiuni în sensul de repetare, răsturnare, recurență, augmentare, precipitare, canon, fiecare parte epuizînd materialul expus în debutul său.

Formula ritmico-melodică reușește, în timpul procesului de dezvăluire a potențelor expresive, să fie investită cu forța de simbol popular, cîștigînd în puterea de generalizare.

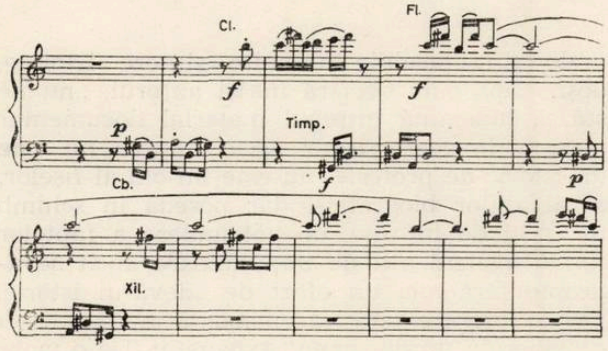
Prima parte, Allegro molto, quasi presto, debutează prin expunerea nucleului tematic la suflătorii de lemn în sonorități sclipi-



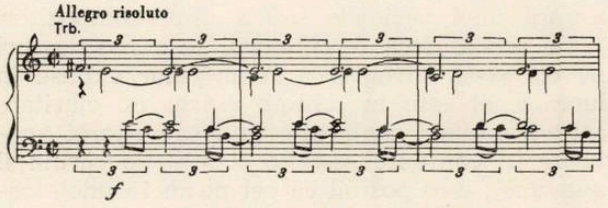
toare. O intervenție a corzilor, ce preiau aceeași formulă stabilește definitiv pulsația dinamică specifică întregii părți. Un moment cu rol de dezvoltare, în care sesizăm de trei ori reapariția nucleului tematic, pare a constitui secțiunea mediană a mișcării după care pe o pedală a corzilor, într-o nuanță din ce în ce mai diminuată, elemente componente ale ideii apar fragmentate la suflătorii de lemn, conferind acestui reflux un sens concluziv.

Procedeele tehnice sînt dintre cele mai simple. Corneliu Dan Georgescu, refuzînd combinarea citatului folcloric cu teme personale în spiritul cîntecului popular, tocmai pentru a evita lipsa de omogenitate a melodicii, utilizează acele procedee tehnice care sînt proprii modului de existenţă a folclorului.

Astfel întîlnim isonul, imitaţia, ostinato, ritmuri deduse din nucleul tematic, armonie concepută ca expresie a verticalităţii modului, opriri, accelerări şi rarefieri, pauze.



În partea a doua, Allegro risoluto, compozitorul găseşte o interesantă punere în pagină a nucleului tematic expus de corn prin defalcare pe un fond acordic al corzilor grave. Acest moment de maximă mişcare interioară, este

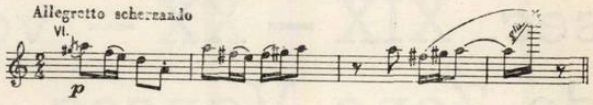


urmat de intervenţia corzilor ce preiau într-o desfăşurare calmă, baza intervalică a materialului iniţial.

O nouă expunere, de data aceasta la suflătorii de lemn şi corzi, ne introduce în procesul de metamorfozare a celulei, prin expunerea simplificată la timpan, fragmentare între contrabas şi lemne, viori pizzicato şi lemne, în cele mai ingenioase soluţii coloristice, într-o derulare cînd debordantă, cînd întreruptă.

Revenirea momentului calm al corzilor se impune de data aceasta ca secţiune contrastantă cu toată dimensiunea redusă în timp. Un tutti, în care cornii readuc nucleul tematic în forma sa iniţială, încheie mişcarea.

Ultima parte, Allegretto scherzando, conţine trei elemente tematice, primul, expus de viori, impunîndu-se ca hotărîtor în conturarea caracterului dansant al mişcării.



Secţiunea expozitivă se desfăşoară pe un fond ostinat al tobei mari ce alternează unităţi binare şi ternare, peste tema expusă de viori suprapunîndu-se o altă idee tematică de către trompeta cu surdină. Reluări ale acestor două teme, alternate cu o idee ce descinde din semnalele de bucium, în cele mai diverse ipostaze timbrale şi armonice duc la conturarea unui adevărat iureş dansant, în care, pentru prima dată în „Motive maramureşene", o idee tematică obţine continuitate melodică în desfăşurare.

Din acest punct de vedere putem afirma că „Motivele maramureşene" se constituie şi se definesc melodic pe parcurs, prima mişcare fiind risipită, fragmentată, iar partea a II-a, începînd să se adune în jurul nucleului tematic expus de corn.

O codă în valori mari instaurează un climat de linişte, o zonă de respiraţie, de fapt singura relaxare a celor trei mişcări repezi.

Afirmam la început că muzica lui Corneliu Dan Georgescu se impune printr-o puternică originalitate. Este greu de crezut, că operînd cu cele mai obişnuite unelte, în cazul de faţă prelucrarea unor date autentic populare, date ce constituie de fapt doar un punct de pornire, fără intervenţia brutală a subiectului, utilizînd doar formele de dezvoltare specifice folclorului, poţi realiza o muzică care să frapeze prin originalitate. Cu toate acestea, Corneliu Dan Georgescu, găseşte resurse la care nu au apelat compozitorii atîtor generaţii pornite la valorificarea tezaurului popular, resurse care în cazul „Motivelor maramureşene", dar şi — într-o formă mai complexă — în lucrări mai recente se dovedesc apreciabile şi la care compozitorul, un excelent cercetător al fenomenului popular, apelează cu consecvenţă în drumul spre definirea propriei personalităţi creatoare.

„Creația muzicală românească" sec. XIX — XX — vol. I de Zeno Vancea

În plină desfășurare a puterii sale creatoare, compozitorul, pedagogul și muzicologul cu numeroase studii și lucrări din domeniul muzicii universale și mai ales naționale, ZENO VANCEA este una din personalitățile proeminente ale vieții muzicale românești. Dacă George Breazul, Constantin Brăiloiu, I.D. Petrescu, Sabin V. Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora au un profil foarte bine definit în domeniul teoretic muzical — fiind respectiv legați de domeniul folclorului, al educației muzicale, al muzicii bizantine, al vieții muzicale curente sau al mai multora dintre aceste aspecte deodată —, Zeno Vancea și-a cîștigat în cultura românească contemporană, pe lîngă merite de compozitor de seamă și pe acelea de militant de prestigiu pe tărîm teoretic în problema afirmării școlii muzicale naționale moderne. Specificul contribuțiilor sale în acest din urmă domeniu de activitate este legat de o potrivă de latura estetică și cea istorică, autorul dezbătînd într-o serie de studii ample, problemele fundamentale ale școlii muzicale românești în contextul evoluției artei universale, în special începînd din veacul al XIX-lea și pînă azi.

Categoriile de bază ale gîndirii muzicale ca de exemplu : ritmul, melodia, armonia, polifonia sînt privite sub aspect istoric și adîncite în sensul pe care-l capătă astăzi în practica de creație și în dezbaterea teoretică.

Fenomenul muzical românesc este considerat, în sfîrșit, ca un ecou specific al luptei pentru eliberarea națională și socială, iar mecanismul fundamental al legăturii dintre muzică și cadrul social îl constituie puternica viață emoțională, marea semnificație de idei pe care le posedă arta sunetelor.

Era pe atît de firesc, pe atît de necesar ca Zeno Vancea, al cărui drum creator este profund atașat convingerilor de mai sus, să-și caute împlinirea pe plan teoretic într-o lucrare amplă dedicată muzicii românești. Această strădanie și-a căpătat o primă concretizare în lucrarea „CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ SEC. XIX—XX" vol. I, publicată de Editura muzicală și care a primit Premiul Uniunii Compozitorilor pentru muzicologie — istoria muzicii pe anii 1967/68.

Se poate afirma că prin această lucrare a fost atins în muzicologia românească un punct de unde sînt posibile anumite sinteze istorice, deși, după cum declară însăși autorul, „nu ne stă la îndemînă întregul material documentar necesar în acest scop." Zeno Vancea nu este un istoric de profesie, nu este un om al fișelor, al detaliilor biografice, dar posedă în schimb un grad de intuiție, de pătrundere a faptelor într-o măsură atît de impunătoare, încît se apropie fără nici un efort de adevărul istoric. Dar o lucrare istorică niciodată nu poate fi considerată un document exhaustiv. De o mare importanță este însă în primul rînd bogăția de idei a istoricului. Zeno Vancea este un estet al creației ; el urmărește în această istorie a muzicii românești moderne sensul estetic al creației, finalitatea ei și direcția stilistică a unei generații sau a unui compozitor. Nu face explorarea unor zone neexplorate, cît realizează sinteze, cu priviri largi de perspectivă asupra unei perioade sau a unui compozitor.

De aceea, dacă cercetătorul se simte deseori nevoit să-și întregească suma celor expuse în lucrare, el este în schimb avizat cu claritate asupra situării compozitorului sau operei analizate în contextul estetic și stilistic căruia îi aparține ; este posibil ca cel puțin în unele cazuri o cercetare foarte detailată a materialelor abordate să aducă noi idei și considerații, dar este remarcabil faptul că Zeno Vancea a selecționat tot ce este mai semnificativ în desfășurarea faptelor de creație a muzicii românești, oferind cititorului specialist prețioase idei, date, aprecieri.

Urmărind pe parcursul unui secol, în paralel, caracterizări general-stilistice și detalii pentru fiecare autor în parte, autorul pornește această lucrare critică, luîndu-și drept punct de reper cristalizarea unui limbaj muzical specific național, față de care-și nuanțează judecățile de valoare.

Cartea cuprinde o scurtă introducere, în care autorul încadrează momentul de început al creației autohtone culte, în dezvoltarea continuă a muzicii universale. Ea este împărțită în șase capitole, fiecare capitol fiind precedat de o parte introductivă, rezervată unei sumare treceri în revistă a condițiilor istorice, social-politice și culturale în care creația muzicală dintr-o perioadă a luat ființă. După felul cum autorul împarte acest capitol în trei părți dis-

tincte : introducere, dezvoltare, recapitulare, expunerea se prezintă închegată, forma relie-fîndu-se pe parcursul întregii cărți.

Introducerea cuprinde o schiță a afirmării ideii despre creația muzicală românească, luînd în considerare argumentele de ordin ideologic. Zeno Vancea pornește cercetarea sa de la muzica țărănească și cea orășenească. Desigur, teza formării muzicii românești trebuie desprinsă din conceptul general al culturii noastre pe aceste meleaguri, al formării ei într-o epocă foarte îndepărtată, al dinamicii ei specifice. Conturînd condițiile social-istorice de la începutul veacului al XIX-lea, autorul plasează dezvoltarea culturii noastre muzicale în contextul culturii europene, influențele acesteia fiind astfel larg deschise și pentru muzica românească. Demonstrînd că sec. XIX constituie un cadru de pregătire teoretică și practică pentru apariția școlii românești de creație, care dăinuie de-a lungul mai multor generații, Zeno Vancea ne atrage atenția că istoria muzicii românești — bazată pe muzica populară și cea bisericească la începuturile ei și întîlnită la fiecare pas, nu este lipsită în sine de contradicții, care reflectă orientările diferiților creatori. Unii exegeți din trecut voiau s-o așeze aproape exclusiv pe bazele muzicii apusene, alții pe specificul ei românesc. Autorul parcurge în mod sistematic momentele de început, punctînd influențele și interferențele dintre diferite curente muzicale, care confruntau arta timpului și care nu au lăsat nedinamizate nici orizonturile creației muzicii românești. Este uimitoare de pildă, viziunea pe care a avut-o Ciprian Porumbescu acest romantic nerealizat, dar fără îndoială extrem de talentat și inteligent, asupra viitorului muzicii românești. Sub acest aspect, după cum mărturisește autorul, „Porumbescu nu este întrecut poate de nici un alt compozitor al nostru din sec. XIX." Prezentînd relatări în privința condițiilor social-politice, economice și culturale în care a luat naștere muzica românească în Moldova, Muntenia și Transilvania, în prima jumătate a sec. XIX, Zeno Vancea ne demonstrează cauzele care au întîrziat la noi apariția unei arte muzicale laice mai evoluate. Plecînd de la Anton Pann și pînă la Burada, autorul ne prezintă diferitele etape ale începutului dezvoltării muzicii românești cu toate deficiențele pe care le prezintă însăși creația veacului XIX față de idealurile desăvîrșirii ei. Urmează momentul artistic Musicescu (Moldova) cu ramificația Ion Vidu și Timotei Popovici (Banat) și Gh. Dima și Ion Mureșianu (Transilvania). Cu Dimitrie Kiriac, ideea posibilității unei muzicii românești în toate ținuturile locuite de români încheagă definitiv o unitate de vederi pe tărîmul creației muzicale la noi. Primii înaintași ai muzicii românești sînt încă în plină activitate creatoare cînd apare o nouă generație de compozitori. De aceea merită cît mai viu scoasă în relief toată mișcarea în muzica românească la începutul veacului XX, mișcare ce a generat întemeierea școlii noastre moderne, și despre care generație am vorbit mai sus, și în care se promovează personalități puternice ca : George Enescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu și alții. Nu este lipsit de interes felul cum autorul relevă confruntarea ideilor compozitorilor aparținînd generației lui George Enescu (al cărui rol și loc în muzica românească reprezintă o sinteză între universal și național și căruia autorul îi dedică un capitol aparte) cu imperativele estetice ale vremii, deoarece în această generație s-a încercat o primă sinteză la nivelul muzicii universale. Deasemeni, compozitori ca Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, frații Ion Dumitrescu și Gheorghe Dumitrescu sînt strîns legați de această orientare, orientare cu care intrăm în actualitate, cînd apar noi generații care reprezintă de fapt pe tinerii noștri compozitori.

Dezvoltarea, care reprezintă partea cea mai amplă, urmărește procesul de creație muzicală propriu-zis din sec. XIX—XX. Din punct de vedere metodologic, tratarea materialului, ținîndu-se seamă de generații și personalități călăuzitoare, este foarte bine concepută. După felul cum autorul a periodizat generațiile de compozitori este obligat, ca istoric, să intre în actualitate cu anumite circumspecțiuni. Fie că este cazul de trecut sau de prezent, autorul este tentat să părăsească într-un fel caracterul obiectiv al cercetării sale și să se lase prins de aparența unor valori insuficient consolidate încă, pentru a putea fi luate în considerare din punct de vedere istoric. Soluția acestei probleme Zeno Vancea o dă în partea finală într-un mod ingenios. Criteriul în această tratare pe generații se bazează pe orientarea estetico-stilistică și mai ales pe orientarea spirituală-ideologică a unei perioade sau a unei personalități.

A treia parte *recapitularea,* insistă asupra actualității, adică asupra creației muzicale din ultimele decenii. Capitolele acestei părți vor trebui să constituie în esență argumentele estetice pentru viitoarele studii. În funcție de actul creației, lucrarea capătă aspectul unei monografii pe care o socotim de temelie pentru cercetarea și cunoașterea muzicii românești.

În concluzie, necesitatea de a distinge ceea ce este valoare relativă, cultural-istorică, pe de-o parte, și intrinsecă, organic-creatoare, pe de altă parte, înlăuntrul procesului istoric, iată ideea fundamentală pe care o susține și o argumentează Zeno Vancea în strădania de a desprinde valoroasa sa lucrare din realizările unui șir de generații de compozitori români, de aproape două secole, firul călăuzitor al construirii muzicii românești moderne.

CONSTANTIN DRĂGOI

Aspecte ale educației muzicale în Republica Socialistă România

Nicolae Parocescu

De aproape un sfert de veac — de la eliberarea patriei noastre — întreaga noastră educație și cultură muzicală se dezvoltă sub semnul celui mai înalt ideal estetic, cel al umanismului erei comuniste, în a cărui sferă gîndesc și creează de pe acum marii artiști, teoreticienii umanisticii și ai tuturor științelor. Valorile artistice ale acestei educații nu pot fi altele decît marea muzică clasică, națională și cea universală, și muzica contemporană de verificată autenticitate artistică. Înțelegem prin această din urmă exigență, specifică culturii socialiste, în primul rînd operele de artă a căror frumusețe, a căror tensiune muzicală, indiferent de modalitățile de limbaj, angajează în mod voit rezonanțele spirituale ale operei — ultimul act al raportului operă de artă-auditor — în sfera de idei și sentimente caracteristice idealului nostru estetic numit mai sus. Sensul umanist nou al acestui ideal este legitatea sa clară, dinamismul atitudinilor, acțiunea. În consecință, pe planul educației, apare necesitatea de a se organiza educația muzicală pe baza unei muzici cu un conținut artistic corespunzător idealului noului umanism și cuprinzînd sferele cele mai largi ale societății. Raportul operă de artă-auditor *trebuie să devină în societatea noastră, în mod efectiv, un raport* operă de artă—mase populare. *Lucrul este realizabil fiindcă are, în cazul societății noastre, o bază obiectivă. Omul muncii din patria noastră a dobîndit, o dată cu eliberarea socială, și eliberarea spirituală.. Pentru acest om care muncește, adesea cu spirit eroic, la construirea societății noi, arta, muzica, nu mai sînt ca odinioară simplu divertisment, fie el cît de purificat; acestea devin o mare valență, o aspirație continuă a umanului spre o nouă, înaltă spiritualitate. Născută, deci, în condițiile socialismului, această nobilă aspirație nu poate deveni realizare decît în aceste condiții. Și, tocmai de aceea, noi realizăm efectiv, pas cu pas, ireversibil, acea educație muzicală care deschide oamenilor muncii zările spirituale ale umanității viitoare.*

Pentru o imagine clară a realizărilor noastre în domeniul educației muzicale e bine să plecăm de la imaginea trecutului apropiat.

Viața muzicală cultă de odinioară era apanajul aproape exclusiv al unui mic public de intelectuali și „inițiați", cărora burghezo-moșierimea le impunea adesea preferința ei snobă, pentru tot ce venea din afară. Covîrșitoarea majoritate a poporului — o mare parte a lumii orașelor și țărănimea — rămînea în stadiul culturii muzicale orale, de tip folcloric. La orașe, în sfera muzicii ușoare și lăutărești, alături de o tradiție populară și națională valoroasă, acționa adesea — așa cum se întîmplă oriunde cultura este afacere comercială — și un repertoriu ce întreținea gusturile cele mai înapoiate, de esență extra-artistică.

Cu toate acestea, în domeniul învățămîntului în general, unde acționau adesea factorii progresiști, au avut loc treptat transformări pozitive. Cele două conservatoare (București și Cluj) ajunseseră, înainte de ultimul război, la un nivel care permitea formarea cadrelor profesioniste în cultura și în educația muzicală. În domeniul formării compozitorilor este de ajuns să numim pe Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu ș.a., formați de Dimitrie Cuclin și Mihail Jora. Vederile patriotice progresiste ale acestora au determinat ascensiunea maximă a școlii naționale de compoziție, realizînd o sinteză românească între tradiția noastră și cea occidentală.

Aceeași evoluție valoroasă s-a produs și în educația muzicală din învățămîntul primar și secundar: un loc larg în programe; afirmarea caracterului național prin înlocuirea sarbedelor solfegii și a cîntecelor școlare germane și franceze cu cîntecul popular, incomparabil ca valoare. (Incongruența inevitabilă dintre teoria muzicii clasice occidentale și monodia populară, cu structura ei ritmică și modală deosebită, oricît de curios ar părea, nu era o piedică prea mare la nivelul alfabetizării, care era lucrul principal atunci). Dar rezultatele nu erau nici pe departe corespunzătoare acestor premise pozitive. Cauzele erau în ultimă instanță, de ordin social-economic și pedagogic: alfabetizarea începea tîrziu, la vîrsta de 11 ani, în școala secundară; metoda (nedepășită nicăieri încă nici astăzi) teoretizantă; școala secundară de atunci nu cuprindea decît o mică parte a tineretului de vîrstă școlară, iar în școala primară obiectul muzica însemna învățarea de cîntece după auz; inexistența unor școli medii de muzică, ceea ce diminua și mai mult posibilitățile de educare, la vîrste favorabile, a majorității copiilor talentați, care nu aveau posibilitatea de a studia în particular; aceștia, chiar dacă ajun-

geau la conservator, rămîneau plafonați în dezvoltarea talentului. Prin sfera restrînsă și eficiența slabă a educației muzicale școlare se explică și activitatea artistică muzicală amatoare destul de redusă atunci.

Dar veni anul eliberării, 1944. Și, atunci, cu tot acest trecut de redusă cuprindere și eficiență a educației muzicale, curînd după eliberare, masele populare — fără a aștepta transformările revoluționare socialiste, care au început abia în 1948, — își crează, într-un elan mai mult spontan, multiple forme de educație și cultură muzicală. A fost ca o țîșnire din adîncuri. După mai puțin de un an, la primul întîi mai liber, — 1945 — aproape că nu era întreprindere sau instituție care să nu iasă la serbare cu echipe corale, instrumentale, de dans.

A urmat o creștere tumultuoasă, mai mult sau mai puțin organizată, a acestei mișcări de masse: muncitori, militari, țărani etc. Educația muzicală se făcea atunci în chiar procesul practicii artistice amatoare, sub îndrumarea benevolă a unor profesioniști sau amatori inițiați. Și, nu întîmplător, această creștere era organic legată de desfășurarea luptelor de clasă (clasa muncitoare și țărănimea dețineau în primii ani numai parțial puterea, iar burghezia încerca să rămînă iarăși singură stăpînă), împrejurare care a colorat intens politic repertoriul respectiv. Alături de cîntece populare, de cîntece patriotice și revoluționare tradiționale, apăreau și cîntece patriotice noi, pe versuri ad-hoc. Autorii erau, cel mai adesea, amatori — aspect caracteristic perioadelor de revoluție socială. În alte aspecte, azi — se va vedea — acest proces creator, de masse, rămîne încă actual.

Începînd însă abia din 1948, o dată cu cucerirea întregii puteri de către clasa muncitoare și o dată cu începutul transformărilor socialiste, se organizează, în acest cadru nou social-economic, întreaga educație și cultură muzicală de masse. Pentru condițiile de atunci nu ar fi doar o metaforă să spunem că muzica a fost și ea „mobilizată" în această mare acțiune de educare. Impulsul venind direct, deschis, la înalt nivel de idei și în confruntare cu fapte de viață epocale, convingătoare, nu era posibil să nu se acrediteze adînc, cu mare forță de convingere, principiul însuși: arta — formă a conștiinței sociale; legătura ei organică cu viața, rolul ei social activ, îndrumarea ei ideologică de partidul comunist, partidul revoluției socialiste. În cazul nostru este nou însă faptul că principiul acționează deschis, organizat, la scara cea mai mare, pentru realizarea idealului comunist de educație. Printre muzicieni, chiar de la început, prea puțini și pentru prea scurt timp au fost aceia care să nu fi acceptat acest rol, al comunicării, la nivelul idealului artistic nou, cu masele populare ce luptau pentru socialism. În focul entuziasmului acelor primi ani, unele exigențe inadecvate, simplificatoare, au denaturat parțial principiul, compromițînd cîteodată însuși scopul. Se ignora desigur, natura artei atunci cînd, în vederea unei „largi accesibilități", se limitau mijloacele de expresie la o tradiție arbitrară. Desigur, talentul vînjos, unit cu ardoarea militantă au găsit totdeauna, chiar și în aceste condiții, soluții artistice adevărate. Dar principiul ca atare al îndrumării ideologice nu a fost niciodată contestat, tocmai în virtutea acestui ideal înalt, umanist și îndrăzneț artistic, al frumosului muzical demn de a comunica cu vaste mulțimi și a le înălța spiritual. Compozitorii noștri sînt convinși că „autonomia esteticului", oricît ar fi aceasta însuși specificul artei, este o concepție ce poate duce la golirea operei de artă de sensul ei vital — de a comunica estetic și, finalmente, de a umaniza.

Acestea sînt temeiurile artistice ale accentului ce se pune la noi pe formele de educație muzicală ale mișcării de amatori și pe educația muzicală de masse în general. Căci este un fapt de mult cunoscut: întotdeauna marile culturi muzicale au înflorit într-un fel de osmoză cu un mediu sau ambianță muzicală mai largi. Fenomenul acesta, foarte caracteristic culturii noastre muzicale actuale, a devenit astfel o interacțiune adîncă, complexă, între creatorii muzicii și public sau cu virtualul public cultivat. Se înțelege astfel și preocuparea permanentă a celor două mari instituții centrale care îndrumă aceste formații — „Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă" și „Uniunea Generală a Sindicatelor" — pentru perfecționarea continuă a activității lor educativ-muzicale. Pedagogii muzicali știu cît de multe necunoscute există încă în acest domeniu, cîte investigații mai trebuie făcute pentru a se descoperi metode de educație eficiente, științific fundamentate. Dar problema de conținut, a repertoriului, este clară: în activitățile educative muzica trebuie să aibă, în primul rînd, calitățile artistice majore ale limpezimii și expresivității pur muzicale, singurele care pot trezi, la cel dintîi contact, interesul estetic, care pot dezvolta capacitatea de percepere conștientă (analitică), o intuiție sigură a frumosului concret și care, finalmente, pot forma gustul muzical, pe amatorul cultivat. Iată o imagine, în linii foarte mari, a formelor în care se desfășoară activitatea educativ-muzicală de masse a oamenilor muncii.

În orașe și în marile centre industriale nou create Casele de Cultură, adevărate focare ale propagării științei și culturii, concentrează cele mai variate forme de educație muzicală: formații corale, formații instrumentale, ansambluri de cîntece și dansuri, multiple forme de instruire muzicală în general, audiții organizate de muzică înregistrată, concerte pe viu, inițieri în muzica simfonică și de cameră cu exemplificări înregistrate sau pe viu etc. Același rol, cu aceleași activități, este îndeplinit, adesea cu cea mai mare aplicație și seriozitate, de cluburile marilor întreprinderi, în cadrul activității culturale sindicale. Aci beneficiază de instrucție muzicală și copiii salariaților. În marile instituții, tot pe linie sindicală, au loc activități muzicale sub forma de echipe artistice sau cercuri de „iubitori ai muzicii". Marile orchestre simfonice de stat concertează în mod obișnuit în turnee, la casele de cultură și la cluburile de întreprinderi. Conducerea artistică și instructiv-educativă se face de profesioniști.

La sate, educația muzicală a amatorilor se desfășoară în cadrul „Căminelor Culturale", care concentrează toate ramurile de culturalizare. Condusă de un director (ca și Casele de Cultură și Cluburile),

instruirea muzicală în general și aceea a formațiilor artistice se face de către profesorii de muzică ai școlilor generale existente în orice sat. Ca și Casele de Cultură, Căminele Culturale intră în bugetele consiliilor populare comunale. Latura muzicală distractivă revine, în cea mai mare parte, tot amatorilor. Se va vedea cum. Rezultatele formațiilor amatoare sînt prodigioase. Multe dintre ele, chiar și cele de la sate, se manifestă și peste hotare, la concursuri internaționale, obținînd adesea succese excepționale.

Casele de creație din fiecare județ se ocupă direct nu numai cu îndrumarea lor artistică, tehnică și organizatorică ci și de conținutul programelor (repertoriu în general) de materialul necesar: tipărituri muzicale, literare, manuale, instrumente muzicale precum și de formarea unor instructori artistici. În cadrul tuturor acestor forme de activitate educativ-muzicală, există, pe lîngă cluburi, cămine culturale etc., așa-numitele „brigăzi artistice de agitație", care participă cu „numere" muzical-literare și de dans speciale, la diferite programe artistice și prilejuri. Conținutul activității lor este legat de viața întreprinderii, instituției etc. Ca atare „brigada" este una din activitățile în care se manifestă cel mai direct rolul mobilizator politic al artei. Totodată, însă, prin chiar natura lor, brigăzile artistice de agitație — ca și, de altfel, celelalte formații muzicale de amatori — devin adesea autentice focare de creație artistică. Căpătînd preponderență și anumite programe, unele tipuri de cîntece și dansuri folclorice mai ales la „brigăzi", devin, într-un fel, creații noi. Elementul activ este aci în primul rînd textul literar ad-hoc, pe subiecte concrete de viață, adaptat la melodii date. Și cum formații amatoare există și în fiecare sat chiar, fenomenul are adesea, proporții remarcabile. Dar importanța artistică creatoare a „brigăzilor" este și mai mare, ele fiind totdeauna un fel de mini-teatru „total", care solicită toate artele și implică montaje și regie speciale. Așa se explică faptul că la secțiile de regie de teatru de la școlile populare de artă există clase speciale pentru regia „brigăzilor artistice" iar absolvenții respectivi activează ca regizori amatori la „brigăzile" din întreprinderile sau instituțiile în care ei lucrează. Arta lor, totdeauna proaspătă, cu o notă spontană, face din „brigăzile artistice" — cu micile lor formații vocale și instrumentale — niște elemente foarte mobile și dinamice din toate punctele de vedere. „Numărul" lor, de obicei o scenetă, constituie totdeauna un moment nodal al programelor artistice. La concursurile republicane ale formațiilor de amatori li se atribuie premii speciale.

Bienal, etapa finală a acestor concursuri constituie o sărbătoare a folclorului nostru, mereu tînăr, a cîntecului coral, de muzică ușoară și a dansului. Creșterea continuă a nivelului artistic al formațiilor de amatori se explică în primul rînd, prin activitatea instructiv-educativă muzicală ce stă la baza lor.

Dar cele mai importante dintre formele de educație muzicală de mase au fost și rămîn cele organizate școlar, în primul rînd predarea muzicii ca obiect de învățămînt în școlile generale. Acestea cuprind azi la noi, pe o durată de 10 ani — fapt epocal — totalitatea tineretului, cel din școala generală.

Dacă adăugăm la acest aspect, cu adevărat revoluționar, faptul că acest învățămînt de 10 ani absolut general, este și absolut gratuit, că pînă și manualele școlare sînt absolut gratuite, precum și perspectivele, pentru talente, de a trece la școlile speciale de muzică, ne dăm seama de importanța și amploarea dezvoltării educației muzicale școlare în țara noastră.

Totuși, ca și în trecut, a cărui tradiție pozitivă o continuăm dezvoltînd-o, noi nu putem vorbi în acest domeniu de o eficiență corespunzătoare condițiilor favorabile existente. Sub unele aspecte artistice spectaculoase, cu adevărat valoroase, rămîne încă realitatea parțialei reușite a alfabetizării muzicale generale — singura bază posibilă a conștientizării limbajului muzical, a formării deprinderilor artistice-muzicale de bază și, în ultimă analiză, a posibilității cultivării gustului muzical. Preocupările, însă, s-au acumulat și se acumulează într-o măsură care anunță apropiatul salt în domeniul teoriei psihologice și pedagogice a educației muzicale generale, de la vîrsta preșcolară pînă la sfîrșitul școlii generale de 10 ani. Aceste preocupări se văd cel mai clar la Institutul de Cercetări Pedagogice din țara noastră. Nu ne îndoim că, așa cum au fost rezolvate azi la noi atîtea probleme care în trecut apăreau — firește! — de nerezolvat, tot așa vom prinde și aici firul cel bun și vom izbuti să facem ca întreg tineretul nostru să gîndească în muzică (perceperea structurilor elementare, aperceperea structurilor semantice etc.) tot așa de clar cum se gîndește în vorbirea obișnuită.

Și, totuși, cu cîtă frenezie, în ce mare număr, tineri și adulți cu aptitudini mai marcate, cu dragoste de a face muzică și de a se auto-depăși în condiția lor de amatori, intră în fiecare an în „școlile populare de artă", aceste adevărate pepiniere de artiști amatori cultivați, de multe ori pînă foarte aproape de nivelul profesionist. Primesc aci educație muzicală sistematică, sub formă de cursuri serale, cu programe și orare școlare, tineri adolescenți și oameni ai muncii din producție pînă la vîrsta de 40 ani. Peste 30 la număr în întreaga țară, școlile populare de artă au patru secții: muzică, teatru, pictură, coregrafie. Clasele de muzică au: canto (3 ani) clasic, canto popular, muzică ușoară; instrumente (5 ani) — de orchestră clasică, populare, jazz; teorie și solfegiu. Caracteristic pentru cultura noastră este că elevii acestor școli își continuă, după absolvire, activitatea artistică în formațiile de amatori ale întreprinderilor sau instituțiilor în care muncesc, la căminele culturale sau casele de cultură de care aparțin formațiile lor; dar, totodată, ei devin instructori și animatori în același cadru. S-a arătat mai sus că montarea scenetelor la „brigăzile artistice de agitație" este opera grea și plină de fantezie creatoare a muzicienilor amatori trecuți și prin clasa de regie specială pentru aceste formații. Instrumentiștii absolvenți cîntă în orchestre semi-simfonice, instruiesc la rîndul lor pe alți tineri și înjghebează formații de muzică ușoară și de jazz. Deși în afara profilului acestor școli, menționăm to-

tuşi că avem azi mari artişti, chiar cu impresionante palmaresuri internaţionale, cîntăreţi de operă, în special şi de muzică uşoară, care au primit educaţia de bază la Şcolile Populare de Artă.

O altă formă educativ-muzicală sistematică, oarecum de nivel academic, o constituie cursurile secţiilor muzicale ale Universităţilor Populare, unde se transmit cunoştinţe de cultură muzicală prin concerte-lecţii, conferinţe cu demonstraţii sonore pe viu sau în înregistrări. Ecoul lor favorabil determină extinderea acestei forme de educaţie muzicală mult dincolo de sfera marilor oraşe.

O altă formă a educaţiei muzicale de mase, încă mai apropiată de contactul cu sala de concert, o constituie concertele-lecţii. Ele au loc în chiar sălile de concert fiind organizate şi programate pe stagiuni, ca şi concertele obişnuite, de către lectoratele celor 17 mari orchestre simfonice. Se adresează în primul rînd diferitelor categorii de tineret şcolar şi universitar şi colaborează adesea cu teatrele de operă şi balet, cu formaţiile profesionale ale conservatoarelor. Formele sînt concepute variat şi atractiv, cu programe de sală şi, totodată, cu explicaţii muzicologice, vorbite de către lectorii alcătuitori ai programelor. Adesea, la recitale, interpreţii solişti prezintă chiar ei programe de cicluri complete de sonate, concerte, lieduri, muzică de operă etc.

În unele cazuri astfel de concerte cu caracter educativ au loc la Case de Cultură sau cluburi de întreprinderi. Iată exemple la zi.; Filarmonica din Bucureşti organizează o adevărată stagiune a „pionerilor şi şcolarilor", cu caracter educativ; şi nu numai în oraşul reşedinţei ei ci şi în alte oraşe şi tîrguri din judeţ. Paralel au concertat şi orchestre simfonice şi o formaţie de cameră. Exemple se pot da la fel, în legătură cu toate celelalte formaţii simfonice din ţară.

Desigur, acestui vast şantier al educaţiei muzicale de mase îi vine permanent în întîmpinare viaţa muzicală cu concertele de sală obişnuite (cele simfonice se dau în două zile consecutiv, unul din ele fiind cel mai adesea cu caracter instructiv-educativ; cu spectacolele de operă şi balet precum şi cu mai frecventele „teatre muzicale", unde se poate asculta de la muzică uşoară pînă la operă şi muzică simfonică; cu marile formaţii folclorice profesioniste, cum sînt Orchestrele Populare, Ansamblurile de Cîntece şi Dansuri, toate bine cunoscute azi şi peste hotare; cu imensa activitate muzicală a radio-televiziunii, care este aproape neîntreruptă. În acest fel activitatea educativ-instructivă din cadrul formaţiilor de amatori şi a formelor de educaţie muzicală propriu zisă descrisă mai sus, se leagă la fiecare pas de aceea concertistică, de însăşi viaţa muzicală. Văzută astfel, aceasta a crescut de mai multe ori în raport cu volumul şi importanţa ei dinainte de eliberare.

În ce priveşte învăţămîntul muzical special, subliniem faptul că şcolile de muzică, concepute ca ciclu şcolar complet (adesea şi cu grădiniţe de copii mici), au apărut la noi abia după eliberare, determinînd o bruscă înălţare a nivelului studiilor la conservator.

Nivelul de organizare a conservatoarelor — cadre, mijloace etc. — poate fi apreciat după rezultatele lor excelente. Dăm un singur fapt, prea bine cunoscut, — succesele repetate ale cîntăreţilor noştri tineri la concursurile internaţionale, succese care ne-au aşezat azi la locul trei pe plan mondial. Programele conservatoarelor au depăşit hotărît, de mult, închistările scolastice, tradiţionalismul, atît de caracteristice acestor instituţii. Îndrumarea ideologică, pe baza concepţiilor estetice marxiste, a determinat totodată o depăşire substanţială, esenţială, a fazei avangardismului exclusivist ce bîntuie azi încă în lumea creaţiei. Compozitorii noştri tineri realizează azi în toate domeniile sinteze ce vizează de aproape o alternativă românească a drumului muzicii contemporane noi. Iată cîteva aspecte concludente în legătură cu conservatorul din Bucureşti. Pentru 1 100 de studenţi sînt peste trei sute cadre didactice; patru studio-uri: de cineficare, de imprimări şi audiţii, de concerte, de operă; o formaţie corală şi o orchestră simfonică salariate (în afară de cunoscutele formaţii: „Madrigal" şi orchestra „Camerata", ale studenţilor); tipografie de note muzicale, de tipăriri de cursuri, revista studenţilor, afişe, programe etc. Aceeaşi înzestrare şi pentru celelalte conservatoare. Anual au loc sesiuni ştiinţifice ale cadrelor didactice şi se publică buletine muzicologice complete ale acestor sesiuni.

Cu acestea avem o imagine nu completă dar esenţială a educaţiei muzicale în România.

Fireşte, momentul acesta jubiliar, al eliberării şi al revoluţiei noastre socialiste, este şi unul de bilanţ şi de prospectare mai ştiinţifică a mijloacelor şi metodelor pedagogice noi ce ne trebuie în viitorul imediat. Analizăm acum din nou, spre a-l adînci, idealul nostru educativ şi estetic muzical. Prin stimularea intensă a gîndirii ştiinţifice în domeniul educaţiei muzicale la toate nivelele, pe baza premiselor apărute în ultimii ani în ţara noastră şi în alte ţări precum şi pe baza celor sugerate de bogatul nostru folclor — întrevedem deja soluţii metodologice noi la mult căutata, pretutindeni, metodă eficace de alfabetizare muzicală generală, de conştientizare a limbajului muzicii în stadiul ei, prim, şcolar şi preşcolar, de care depinde tot succesul educaţiei şi, în ultimă analiză, al întregii noastre culturi muzicale. O reevaluare şi perfecţionare substanţială cer de pe acum şi celelalte forme ale educaţiei şi culturii muzicale de mase, plecînd de la micile ansambluri corale sau de cîntece şi dansuri şi terminînd cu universităţile populare.

La nivelul educaţiei muzicienilor, ideologia noastră ne orientează spre depăşirea viziunilor contemporane exclusiv tehnicist-scientiste. Cele mai tinere şi valoroase forţe creatoare ale noastre se îndreaptă azi categoric spre o sinteză între aceste viziuni: a explorării de noi universuri sonore, şi tradiţiei şcolii româneşti moderne contemporane. În acest sens, al unei teorii şi al unui ideal artistic socialist activ, se desfăşoară atît procesul educaţiei ideologico-artistice a muzicienilor cît şi întregul proces al educaţiei artistico-muzicale de mase în România.

Festivalul călușului românesc și marile înțelesuri ale folclorului

de Harry Brauner

Alături de toți cei care au fost de față, am avut bucuria să asist la una dintre cele mai înălțătoare manifestări de artă populară românească.

Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Olt, împreună cu Casa Creației Populare, Comitetul U.T.C. Olt precum și Consiliul Județean al Sindicatelor, au luat inițiativa de a organiza la Slatina, în zilele de 28—29 iunie a.c. primul *Festival al Călușului Românesc*, la care au luat parte 250 de țărani dansatori, de toate vîrstele, reprezentînd la un loc 5 generații diferite.

Socotesc că acest festival — unic în felul lui — organizat în cinstea Congresului al X-lea al Partidului Comunist Român și a sărbătoririi unui sfert de veac de la eliberare, constituie momentul culminant și de neuitat al unei minunate întreceri între cei mai desăvîrșiți dansatori din Oltenia.

Prin talentul și virtuozitatea lor, jucătorii olteni au prezentat în aceste zile sărbătorești, cu o măiestrie neînchipuită, arta coregrafică și geniul creator al poporului român.

În cadrul concursului al IX-lea al formațiilor artistice de amatori s-au întrecut un număr impresionant de peste 1000 de călușari, dintre care au fost alese pentru festival 17 formații de adulți și 8 formații de copii din diferite zone.

În vederea unei documentări cît mai ample, organizatorii au avut fericitul gînd de a pune la îndemîna celor interesați o cuprinzătoare broșură cu studii, referate și comunicări ale celor mai serioși specialiști în materie.

Astfel Prof. Dr. Doc. *Mihai Pop*, directorul Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei R. S. România, publică *„Considerații etnografice și medicale asupra călușului"*; *Ernest Bernea*, cercetător principal, în lucrarea intitulată *„Călușarii"* prezintă aspecte, origini și semnificații ale străvechiului obicei; sub titlul *„Dansul în obiceiul călușului"*, coregrafa *Anca Giurchescu*, cercetător principal, tratează, cu multă competență, funcționalitatea dansurilor în cadrul obiceiurilor, structura suitei de dansuri, elementele morfologice caracteristice dansurilor călușerești, precum și aspectele evolutive ale dansului; *Ghizela Sulițeanu* cercetător principal, face — printre altele — în comunicarea *„Rolul muzicii și al muzicanților în desfășurarea călușului"* o prezentare a instrumentelor muzicale utilizate, de-a lungul vremurilor, în jocul călușului, repertoriul muzical al dansurilor, atingînd și problema transformării funcționalității rituale a acestui obicei ancestral în care și muzica și-a părăsit vechea semnificație. Broșura se încheie cu un studiu succint *„Portul călușarilor"*, în care *Georgeta Stoica*, muzeograf principal la Muzeul Satului-București, atinge unele probleme privind evoluția costumului călușăresc.

Ne vom folosi de unele date din această broșură în articolul de față.

★

Primul Festival al Călușului românesc, are o semnificație deosebită în evoluția acestui joc prin schimbarea esențială a funcției străvechiului ritual într-o manifestare spectaculoasă de artă coregrafică propriu zisă, lipsită de orice superstiții, dezbărată de concepția primară a practicilor magice.

Tocmai din această pricină socotesc folositor a ne aduce aminte de scopul ce stătea la baza jocului călușeresc, practicat pînă mai ieri în aceeași mentalitate obscurantistă la care s-a renunțat numai odată cu schimbările fundamentale produse de condițiile noi, socialiste, intervenite în viața economică și socială a țării.

Organizați în *ceată*, călușarii de odinioară se constituiau, făcînd în prealabil *legămîntul* de ascultare, de supunere față de șeful lor (numit *vătaf* în Muntenia și Oltenia, *voevod* în Banat, *stareț* în Moldova), care avea asupră-le întreaga autoritate. Acest legămînt făcut obișnuit înaintea rusaliilor, (la Ispas) uneori chiar pe 9 ani, prezenta forme variate, diferite după tradiția locală a obiceiului.

Condițiile ce se cereau călușarilor erau legate de anumite calități bine precizate : a fi foarte bun dansator (cu un pronunțat simț ritmic și o memorie cinetică excepțională), a fi într-o perfectă formă fizică, îndemînatic și rezistent la eforturi, a fi perfect disciplinat, fără ezitare, fără șovăire.

Uneori jurămîntul căpăta forme foarte complicate, prezentînd un întreg complex de acte cu un pronunțat caracter ritual. Numărul fatidic obligator, fără soț, de la 7 la 13, al grupului îi asigura puterea magică.

În superstiția populară, călușarii aveau puterea de a vindeca bolile prin plantele „magice" ce le aveau asupra lor (usturoi, pelin etc.), cu ajutorul apei descîntate, prin muzica specială la auzul căreia bolnavul reacționînd putea fi diagnosticat prin dansuri propriu zise (ce se făceau în jurul bolnavului întins pe jos). Jocul ajuns la paroxism ducea la *„doborîrea"* cîte unui călușar, care, prăbușindu-se la pămînt extenuat, în stare de transă, prelua boala celui ce urma să fie vindecat.

(Cum arată Prof. Mihai Pop în studiul mai sus citat, „Vindecarea printr-un joc *cu doborîre* era făcută pe baza cunoscutului principiu magic că răul nu poate fi lăsat să circule liber în lume, că dacă îl scoți dintr-o ființă, el trebuie să intre în alta").

Jocului călușarilor i se atribuiau și roluri profilactice, motiv pentru care jucarea copiilor în căluș (de către călușari) era socotită drept o măsură profilactică. Dansul lor în jurul bulgărelui de sare și al caerului de lînă aducea belșug turmelor. Călușarii aveau, — prin jocul lor — puterea să înduplece duhurile rele pentru a asigura o recoltă bună, deci rit de fertilitate, după cum dansul lor era și o reminiscență a unui ancestral rit falic de fecunditate, ajutînd femeilor să fie rodnice, să aibă copii. Fetele tinere se prindeau în jocul călușarilor pentru a fi mereu frumoase și iubite de feciori (vezi E. Bernea op. cit.).

Jocul călușarilor se făcea în timpul rusaliilor. Ceata se oprea la fiecare gospodărie, juca fie în fața casei, fie în curte, după care jucătorii erau răsplătiți cu bani. Ei își începeau jocul la cîrciumă, la curțile boierești și după aceia treceau la casele sătenilor. Se juca de la răsăritul pînă la apusul soarelui.

Diferitele „figuri" (mișcări) purtau anumite nume ca de pildă : *plimbarea, bățul, bătaia pe loc, jocul pe spate, cătrănița* sau *ungurescul, rața, calul, chisărul, floricica, hora călușului,* etc. De obicei jocurile nu se jucau într-o suită prestabilită ci urmau după preferința celui care primea călușul. Obligator însă era ca jocul să se încheie cu *hora călușului,* în care intrau și cei ce priveau și în care erau jucați și copii mici.

Anumite mișcări de mare virtuozitate precum *calul, chisărul, floricica,* erau jocurile *„cu doborîre"* întrebuințate odinioară în Oltenia în ritul de vindecare. Alte mișcări aveau de asemenea roluri bine determinate în vederea îndeplinirii anumitor funcții magice.

Nu trebuie însă să trecem cu vederea interesul material care, în anumite împrejurări, stătea exclusiv la baza acestui joc. La oraș el era practicat în scopul de a da posibilitatea jucătorilor să cîștige o sumă suplimentară celei pe care o realizau prin meseria lor obișnuită. Mă gîndesc la acei țărani, care locuind o bună parte din an la București, unde erau fie zarzavagii (așa numiții „olteni" cu cobilițele pe umeri), vînzători de gaz sau chiar manipulanți și taxatori la tramvaie care, în timpul rusaliilor, umblau constituiți în căluș pe străzile capitalei. Scos din mediul rural este de la sine înțeles că întreaga semnificație de rit magic a acestui joc (agrar, de vindecare, etc.) se transforma aici într-un pitoresc spectacol sezonier de mare virtuozitate coregrafică, oferit trecătorilor care îi răsplăteau pe jucători prin monezile aruncate la chetă.

Împreună cu profesorul Brăiloiu, al cărui colaborator apropiat am fost, și cu dansatoarea Floria Capsali, am studiat, în anul 1932, jocul unui grup de călușari din comuna Pădureți, jud. Argeș, compus în majoritatea lor din țărani care muncind în București, locuiau o mare parte din an în capitală, despărțiți de familiile lor. În vederea întocmirii echipei cu care își desfășurau jocul în vremea Tîrgului Moșilor (care coincidea cu sărbătorile rusaliilor) vătaful își completa echipa cu alți jucători și lăutari specialiști, aduși anume din comune. Pașii au fost notați de către Floria Capsali, muzica a fost înregistrată pe cilindri de fonograf pentru Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor, alături de informațiile suplimentare culese privind acest dans. Am studiat, în acea vreme mai multe formații călușărești ce veneau la București și din alte județe.

În anul 1935, English Folk Dance and Song Society a invitat România să participe la festivalul internațional de dansuri populare, organizat in Iulie la Londra. Ministerul de Externe s-a adresat Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor, de sub direcția prof. Constantin Brăiloiu, în vederea prezentării unui grup de dansatori populari amatori. Pornind de la spectaculozitatea și virtuozitatea echipei argeșene, s-a ajuns la concluzia că, după un antrenament prealabil în vederea sincronizării pașilor și a omogenizării echipei, pădurețenii vor fi în stare să ne reprezinte în mod onorabil țara la acest festival. (În vederea acestui scop m-am deplasat pentru cîtăva vreme în comuna Pădureți). Era prima trecere peste hotare a unei echipe de călușari, care urmau să-și arate dansurile în cadrul unui spectacol propriu zis, lipsit de orice manifestație cultică. Succesul obținut de către aceștia la Londra, a dus, la întoarcere, la angajarea lor pe scenele unor cinematografe bucureștene. Au fost primele semne de „laicizare" a călușarilor împotriva regulilor stricte prevăzute de canoanele rituale ale acestui străvechi dans. Călușarii jucau pe scenă și după apusul soarelui nu pentru a atrage bunăvoința spiritelor rele ci într-un scop strict comercial, dezlănțuind ropotele de aplauze ale spectatorilor ce le admirau înalta măiestrie. Desigur că acest fenomen, datorat unei simple întîmplări, nu are prea mare însemnătate în evoluția dansului călușarilor. *Marile transformări sociale care au contribuit la schimbarea mentalității generale, sînt cele care, încetul cu încetul, au prefăcut jocul călușarilor într-un adevărat spectacol.* În sensul acesta, sînt foarte interesante cercetările întreprinse în anul 1958

de către o echipă a Institutului de Etnografie şi Folclor în comunele Giurgiţa şi Bîrca din sudul Olteniei. Cu privire la vechea confrerie magică, ce practica rituri esoterice în care intrarea în căluş se făcea prin iniţiere şi prestare de jurămînt, cercetătorii au putut constata că „diferitele categorii săteşti, deosebite ca mentalitate, atribuiau căluşului rosturi diferite care marcau un prim semn al depăşirii atmosferii de superstiţii şi vrăjitorie ce înnegurase altă dată căluşul". Bolile ce se tratau odinioară prin vrăjitorie se vindecă în condiţiile statului socialist în chip curent la dispensare şi la spital, iar cercetătorii şi-au putut da seama că oamenii, lucrînd în sărbătorile rusaliilor la cîmp, nici jocul tradiţional nu a mai avut loc, ba chiar au ajuns la concluzia că „în legătură cu încălcarea interdicţiei de lucru şi *luatul din căluş* (boala provocată de jocul căluşarilor n.n.) ei (ţăranii n.n.) au schimbat adesea observaţii ironice. Vechile sensuri magice de iniţiere, fertilitate şi fecunditate erau cu totul uitate". Cercetătorii au putut determina trei faze ale procesului de transformare către dezagregarea vechiului conţinut. „Faza cea mai înaintată o reprezenta comuna Bîrca, ai cărei locuitori se găseau la acea dată pe o treaptă înaintată a dezvoltării economice şi culturale. Căluşul nu mai era un rit ci un mare spectacol popular. La Giurgiţa unde progresul economic şi cultural era mai mic, transformarea se găsea într-o fază intermediară, receptivitatea colectivă oscilînd uneori între vechile sensuri rituale şi noul rost spectacular al obiceiului. La Malanca, un sat mic şi izolat ...Căluşarul a fost primit cu grije tradiţională şi poate chiar cu oarecare teamă. Era o dovadă că vechile credinţe superstiţioase nu pieriseră încă cu totul acolo". De la aceste constatări, făcute în anul 1958, şi pînă la „Festivalul Căluşului" s-a străbătut o cale lungă. Cei peste o mie de căluşari prezenţi la întrecerile anterioare nu mai aveau nimic comun cu practicele magice ancestrale, ei au venit la o adevărată competiţie de joc popular care la Slatina a culminat printr-o minunată serbare populară.

Din „cele trei secvenţe căluşăreşti de odinioară prima marchează începutul obiceiului *prin ridicarea steagului*, a doua în care dansul constituie elementul central fiind în acelaşi timp act ritual şi artistic şi, în fine, cea de a treia, denumită *încontrarea căluşului*, care avea loc la întîlnirea a două cete şi care aveau o funcţie net spectaculară", aceste ultime secvenţe reprezentînd lupta dintre cele două cete, i s-a substituit forma sublimată a întrecerii artistice, cu reguli precise de desfăşurare. Dansul căluşarilor din această secvenţă fiind un real spectacol cu caracter competitiv obligă pe dansatori să-şi aleagă fragmentele cele mai dificile, cu cel mai înalt grad de spectaculozitate cu dansuri solistice de mare virtuozitate (vezi Anca Giurchescu op. cit.).

Festivalul de la Slatina a reprezentat această modernă *„încontrare a căluşului"*, la care 250 de dansatori populari s-au întrecut în măiestrie şi inventivitate creatoare. Din „întruchiparea de odinioară a unor forţe supranaturale şi participanţi direcţi la actul ritual", căluşarii vremurilor noastre se prezintă ca adevăraţi actori conştienţi ce îşi joacă vechiul dans îmbogăţindu-l mereu prin alte mişcări, mai grele, mai complexe, ducîndu-l la adevărate culmi de acrobaţie şi artă.

★

La începutul spectacolului din ziua de 29 iunie, ca unul care, însoţind pe argeşeni la Londra în anul 1935, am avut marea satisfacţie de a trăi, alături de dînşii, momentele înălţătoare ale unei victorii depline, am fost solicitat la Slatina să depăn cîteva amintiri legate de participarea căluşarilor la festivalurile internaţionale de dansuri populare. Mi-am reamintit de impresionanta întîlnire cu marele Constantin Brâncuşi, pe care îl cunoşteam bine, şi căruia în ziua de 14 iulie 1935, trecînd din Paris spre Londra, i-am făcut o vizită cu căluşarii din Pădureţ care îl aveau vătaf pe Florea M. Bică. Emoţionat, Brâncuşi le-a cerut să-i joace căluşul pe care nu-l mai văzuse de cînd părăsise ţara. Îi sorbea din ochi privindu-i, după care, mulţumindu-le, le-a spus cîteva vorbe de încurajare şi le-a împărţit, conform obiceiului tradiţional, bani. În strigătele de *„hălăişa"*, căluşarii l-au săltat pe marele artist în aer, înainte de a-şi lua rămas bun. Ajunşi, după o seamă de peripeţii, pe pămîntul englez, la Folkstone, ne aştepta cu nerăbdare prof. Constantin Brăiloiu. În ziua următoare aveam primul spectacol în marea arenă Albert Hall din Londra. Din pricină că România se prezenta cu cel mai mic număr de dansatori (13 jucători şi 2 lăutari) echipa noastră nu a primit decît 10 minute pentru a-şi desfăşura jocul, deşi celelalte echipe cu o participare masivă (Germania număra peste 80 de dansatori, Franţa vreo 60) erau programate pînă la 30 de minute. Eram tare îngrijoraţi, căci nu prea vedeam cum ne vom descurca într-un timp atît de redus. Pe loc am hotărît să alegem, în ordinea ascendentă, mişcările cele mai grele. Jucătorii au invadat arena într-un iureş nebun cu strigătele lor caracteristice : *„hălăişa"*. De la prima apariţie sala a amuţit şi, prinsă de vîrtejul dezlănţuit de jucătorii argeşeni, s-a pomenit strigînd în ritmul jocului, „halaişa, halaişa", în semn de mare simpatie pentru dansatorii români. Se produsese un adevărat miracol, iar a doua zi, întreaga presă din capitala Angliei consacra echipei româneşti coloane întregi. „Naval and Military Hotel" unde eram găzduiţi, era năpădit de ziarişti şi fotografi. Seara, la al doilea spectacol, românilor li s-au acordat 20 de minute pentru a-şi putea prezenta mai în voie jocul. Sala, încă mai plină, i-a primit cu aclamaţii. Căluşarii s-au încălzit electrizînd întreaga asistenţă care bătea din palme în ritmul paşilor strigînd în cor : „halaişa". La al treilea spectacol organizatorii, impresionaţi de succesul neaşteptat al jucătorilor români, le-au acordat — în defavoarea celorlalte echipe — o jumătate de oră... Din cele 31 de ţări participante, căluşarii din Pădureţii Argeşului s-au clasat primii ! Luni de zile paginile ziarelor din cele mai îndepărtate colţuri ale lumii vorbeau admirativ despre succesul căluşarilor români. În amintirea acestei izbînzi de neuitat conducătorii Societăţii engleze de joc şi cîntec au invitat pe dansatorii români la o participare simbolică cu prilejul festivalurilor tradiţionale de jocuri engleze care se desfăşurau anual de sărbătorile Crăciunului. Pentru a doua oară, conduşi de data aceasta

de vătaful Grigore Stan, călușarii argeșeni au dat prilejul să se vorbească în termenii cei mai măgulitori și elogioși despre frumusețea neîntrecută a jocului popular românesc. Au fost filmați, specialiștii au studiat jocul, costumele, opincile și pălăriile călușarilor. Au fost luate nenumărate fotografii. Au fost copiate și reproduse pînă și florile stilizate din mărgele care împodobeau pălăriile călușarilor. S-a scris despre înalta artă și bunul gust al fetelor din Pădureți, autoarele broderiilor de pe cămăși. După ani și ani de zile aflîndu-mă la Paris, nenumărați englezi și francezi îmi cereau, cu zîmbetul pe buze, vești despre călușarii pe care nu i-au uitat.

Retrăind aceste amintiri împreună cu spectatorii din Slatina, nu mică mi-a fost emoția cînd, după trei decenii m-am reîntîlnit cu Ștefan Dură, vioristul care împreună cu cobzarul Ceapă au înregistrat la Londra pentru Casa „Decca" primul disc al jocului călușăresc. Ca atunci, în ritmul îndrăcit al viorii, Dură continua să-i avînte și astăzi în vîrtejul jocului de călușari. Mi-a părut rău că nu i-am regăsit la Festivalul din Slatina pe vătafii de odinioară Grigore Stan, Ilie Păduroiu, precum și pe ceilalți puțini rămași încă în viață, dintre cei care au făcut cinste țării în anii 1935 și 1939.

Toate formațiile care au participat la Festivalul Călușului 1969 din Slatina au atins un nivel atît de ridicat artistic încît juriul s-a văzut în imposibilitate de a-i ierarhiza, hotărînd înmînarea de diplome fiecărei echipe în parte. Din felul în care au fost caracterizate diferitele grupuri se poate vedea bogăția artistică pe care au adus-o cu dînșii călușarii adunați la Slatina în prima lor mare întrecere. Vom înfățișa, în ordinea acordării diplomelor aceste formații :

Cei șapte călușari din *Mărghia-Argeș* avînd printre lăutari și o cobzăreasă, au fost distinși *„pentru virtuozitate"*. Este de la sine înțeles că această virtuozitate este rezultatul unei munci continue a unor eforturi permanente în vederea perfecționării.

Obținînd diploma *„pentru popularitate"* jucătorii din comuna *Pădureț-Argeș* au dovedit că ei continuă să meargă pe linia predecesorilor, a celor care, cu trei decenii înaintea lor, și-au dîștigat cu prisosință popularitatea ducînd pentru prima oară faima călușului românesc peste granițe.

Remarcați pentru *„bogăția coregrafică a jocului"* jucătorii din *com. Colonești* introducînd mișcări noi, de mare virtuozitate, au amplificat vechiul dans, dînd în aceași vreme o pildă a felului cum noul generat din tradițional duce la o treaptă superioară, mai artistică. Pentru a marca continuitatea au adus și șase copii între 12 și 14 ani, care „perfect inițiați" jucau la un loc cu adulții. Costumul simplu perfect unitar, lucrat în sat, aduce o notă de sobrietate bine venită. Vătaful s-a dovedit a fi un foarte bun solist antrenînd și îndemnînd prin mișcările sale pe ceilalți jucători.

Formația din *Bălănești*, obținînd diploma *„pentru precizia execuției"*, s-a prezentat ca un grup compact, perfect sudat. Trebuie subliniată frumusețea costumului special, unitar și perfect reprezentativ. *Oblogea Constantin*, vătaful acestei formații a fost distins cu o diplomă specială pentru *„spectaculozitatea mișcării"*. Printre figurile de mare virtuozitate și acrobație, Oblogea s-a remarcat mai cu seamă prin căzătura din aer pe spate dintr-o singură mișcare.

Neputînd lua parte la competiție călușarii din *Stoicănești* culegînd în acel moment laurii unor meritate succese în Olanda, și-au trimis drept emisar un grup de 12 copii perfect antrenați care au primit diploma *„pentru preluarea tradiției"*.

Călușul din *Osica-Olt*, extrem de spectaculos, a fost caracterizat drept *„cel mai autentic căluș"*, cu o participare masivă, ei s-au prezentat cu două echipe de adulți (compusă fiecare din 13 jucători) și o echipă de tineri care dialogau coregrafic între generații. Minunată a fost însă întrecerea dintre *Ion Drăghici*, tatăl, în vîrstă de 73 de ani și fiul său *Alexandru Drăghici* de 25 de ani, părintele cu sobrietatea caracteristică bătrîneții, propunea fiului cîte o mișcare pe care acesta o prelua amplificînd-o, accelerîndu-i ritmul cu întreaga vigoare a tinereții. Mișcările sale improvizate, adevărate acrobații de mare ținută artistică, cu sărituri continue peste bîta ținută în mîini, au justificat pe deplin diploma specială care i-a fost acordată lui Alexandru Drăghici pentru *cea mai bună execuție tehnică"*.

Argeșenii din *Stolnici* s-au distins prin *„omogenitate în execuție"*. Într-adevăr acest grup, care a obținut de curînd premiul I la concursul județean și care în momentul de față turnează un film, dă impresia unui singur grup respirînd printr-un singur plămîn.

Formația din *comuna Nicolae Titulescu*, admirată pentru *„jocul local original"*, a prezentat, în sunetele unei viori și cobze, un călus căruia i-a păstrat caracterul primar, arhaic.

În ropote de aplauze veteranii din *Teslui-Olt* între 60 și 66 de ani, au dovedit prin prezența lor, dragoste continuă pentru jocul călușăresc. Diploma le-a fost înmînată pentru *„cel mai bătrîn călus"* în care s-a remarcat dialogul dintre vătaful echipei și ajutorul său. *Gogiu Constantin* conduce în calitate de vătaf echipa de 25 de ani și este călușar de peste 40 de ani. El ne-a vorbit despre modificările intervenite astăzi în vederea perfecționării jocului călușăresc prin concludenta mărturisire : „părinții noștri aveau mult mai puține mișcări". Mișcările noi, care aparțin unora dintre jucătorii mai talentați și inventivi, capătă (spre deosebire de nomenclatura străveche) numele aceluia care le-a creat, („a lui...") nume ce este preluat și permanentizat de către ceilalți jucători. Socotesc deosebit de interesant acest procedeu prin care — în zilele noastre — artistul popular creator este scos din anonimat.

Comuna Priseaca sărbătorind în acest an 450 de ani de existență documentară, a ținut să prezinte un grup căruia i s-a înmînat diploma festivalului pentru *„continuitate de-a lungul anilor"*. Am remarcat pe solistul acestei formații care executa mișcări extrem de dificile, reclamînd o mare virtuozitate, ca de pildă cea cînd, întins cu coatele lipite complet de pămînt și sprijinit pe vîrful degetelor de la picioare, se sălta, aducînd aminte de străvechiul ritual al fecundării pămîntului.

Comuna Vîlcele a prezentat, după aprecierile juriului, *„cel mai viguros călus"*. Într-un avînt electri-

zant cei 20 de dansatori au invadat scena, acompaniați de 8 copii pînă la 14 ani, grupul încheindu-se cu minunatul copil *Iliuță Brăilean* în vîrstă de 3 ani și 4 luni. Iliuță Brăilean a cîștigat diploma de *„cel mai tînăr călușar"*, care cu sobrietatea și seriozitatea cuvenită, ținea pasul celorlalți.

Plină de gingășie a fost formația din *Leleasa*, cu fetițele între 9—11 ani ce s-au dezvăluit numai către sfîrșitul jocului, cînd, scoțindu-și pălăriile, părul lor a început să fluture în aer precum panglicile cusute pe pălăriile călușărești.

Schitul a excelat prin *„simplitate și frumos"* cum specifică diploma pe care au obținut-o. Costumul foarte simplu, dar cu toate elementele arhaice ale funcționalității ancestrale, mișcările de virtuozitate ale vătafului ne redau sugestiv străvechiul joc într-o formă foarte bine păstrată. Tocmai din această pricină ne-a mirat și ne-a nedumerit prezența nedorită a saxofonului.

Călușarii din *Curtișoara* s-au relevat prin costumul lor unitar, confecționat probabil chiar în comună, și care este o copie fidelă a costumelor tradiționale, motivînd pe deplin diploma primită cu indicația *„pentru păstrarea costumului tradițional"*. Am remarcat prezența unui copil de 12 ani care a participat la mișcările mai ușoare ale adulților.

„Joc de mare spectacol" a fost unanim recunoscut jocul formației *C.F.R. — Roșiorii de Vede*. Această echipă, renumită prin numeroasele premii și medalii obținute în străinătate (Laureați ai Festivalului din Cairo, medaliați în Bulgaria etc.) extrem de omogenă a prezentat un joc foarte spectaculos și perfect pus la punct. Dansatorii sînt originari din *Comuna Frumoasa-Zimnicea*.

Tesliu-Dolj a trimis o formație distinsă *„pentru cel mai frumos costum"*. Merită să ne oprim asupra acestui lucru pentru a sublinia că acolo unde există pricepere, bun gust și seriozitate, și problema atît de spinoasă a confecționării costumelor de către cooperative, își poate găsi o rezolvare fericită. S-a vorbit de nenumărate ori despre decăderea așa-ziselor „costume populare" cu care cooperativele îmbracă echipele de amatori. Combinîndu-se modele luate la întîmplare din diferite regiuni și din dorința unor greșit înțelese „stilizări" scenice, s-a ajuns la standardizarea și urîțirea costumului, fapt care, în același timp, vulgarizează gustul atît de rafinat al țărăncii, adevărată creatoare de costume. Cooperativa care a furnizat echipei din Tesliu costumele, a arătat — spre marea ei cinste — rolul neprețuit ce revine unei conduceri artistice culte și inteligente în revenirea la un climat sănătos în acest domeniu. Ținem să subliniem că formația din Tesliu avînd 3 soliști merituoși are o vechime de 60 de ani.

În vederea alcătuirii unui spectacol reprezentativ, autentic și specific, organizatorii Festivalului Călușului au avut bunul gînd de a apela la specialiștii Institutului de Etnografie și Folclor din București, fapt care — datorită pregătirii științifice a lor — a contribuit la ridicarea valorii acestei însemnate manifestări de artă populară.

Regizat de *priceputul regizor* M. Ionescu, de la Teatrul de Estradă din București, spectacolul s-a desfășurat într-un ritm susținut, antrenant, corespunzător caracteristicilor jocurilor înfățișate. De neuitat a fost sfîrșitul Festivalului, cînd cei 250 de călușari au invadat literalmente scena și grădina în care a avut loc întrecerea. Într-un iureș impresionant, grupurile de dansatori au ocupat scena, după care, din diferitele colțuri ale grădinii, printre spectatori, într-un vîrtej nebun, alții și alții cu un ritm drăcesc se îndreptau la lumina farurilor, către scenă. Cred că nu sînt singurul care în acele clipe a avut sentimentul deplin al unei neînchipuite apoteoze a dansului.

Pentru a asigura o cît mai variată succesiune festivalului au fost prezentați și o seamă de soliști vocali și instrumentiști care au executat un bogat program de muzică populară specifică județului Olt. Aceștia au fost acompaniați de către *orchestra de muzică populară a Casei de Cultură Caracal*, dirijată de prof. *Petre Geambașu*.

În același cadru, orașul Slatina a organizat originala *„Expoziție a Călușului Românesc"* în care — printre altele — pot fi văzute frumoasa bîtă din trestie elastică cu mînerul de argint incrustat aparținînd vestitului *Ilie Martin*, vătaf al călușarilor din Colonești — Malder, precum și impresionanta fotografie a unicii femei vătaf *Amza Joița* din Priseaca Buicești.

Nu putem încheia fără a aduce un cuvînt de laudă pentru toți cei care și-au dat osteneala și au reușit să înfăptuiască această înălțătoare manifestare, dovedind prin munca lor neprecupețită întreaga înțelegere și dragoste pentru arta poporului. Ne gîndim la prof. *Ilie Dragomir*, președintele Comitetului Județean Olt pentru Cultură și Artă, la *Petre Nicolae*, Vicepreședinte al Comitetului, la *Anton Dumitriu*, inspector șef al Comitetului, la *Fulga Nicolae*, metodistul coregraf al județului Olt, precum și la profesorii *Chiriac Marcel* și *Gheorghe Marin* de la Comisia pentru răspîndirea cunoștințelor cultural-științifice, mulțumită cărora a putut fi publicată broșura ce a fost pusă la îndemîna spectatorilor.

Am fi bucuroși ca *Festivalul Călușului Românesc*, inaugurat la Slatina, să se perpetueze, cu convingerea că el ar putea deveni un prețios element pentru dezvoltarea sănătoasă a tradiției dansului popular românesc.

Retrospectivă

de J.-V. Pandelescu

Închiderea stagiunii muzicale ne prilejuiește două observații principale care aproape nici nu se mai cer comentate, ele fiind în gîndul tuturor iubitorilor de muzică, frecventatori (și îndeosebi nefrecventatori) ai concertelor.

Dincolo de elementele pozitive cunoscute și apreciate de publicul de concert (cîteva execuții foarte îngrijite, cîțiva soliști și dirijori de calitate, programe cu lucrări, dintre care și prime audiții, interesante) avem datoria să nu eludăm și aspectele negative ale vieții noastre muzicale, în nădejdea că și forurile de resort vor lua în considerație cele două „observații", căci nu le putem spune altfel, pe marginea concertelor care au avut loc. Dirijori și soliști, într-adevăr de calitate (prea puțini) în frunte cu Ionel Perlea care a reprezentat, cu concertele ce ne-a dăruit punctul culminativ al stagiunii, au fost pur și simplu înnecați în avalanșa unor interpreți de peste hotare care nu reprezentau nici pe departe ceea ce speram noi, ceea ce sperau ascultătorii. A doua observație privește alcătuirea programelor, deseori de o banalitate îngrijorătoare, cu lucrări care nu reprezintă decît un prea mic interes muzical. Ceea ce mărește lipsa de atractivitate a unor concerte este prezența, cum s-a întîmplat nu odată, a aceleiași lucrări în două-trei săptămîni succesive și chiar în cursul aceleiași săptămîni, pentru a nu mai vorbi de coincidențele, fie și parțiale, dintre programele filarmonicii „George Enescu" și ale orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii.

Amintim aceste lucruri arhicunoscute, în nădejdea că se vor găsi totuși soluții pozitive, și îmbucurătoare care să amelioreze profilul viitoarei stagiuni muzicale : o alegere mai exigentă și judicioasă a celor invitați să concerteze ; o selecționare de asemenea, făcută cu mai mult discernămînt, a lucrărilor care urmează să fie prezentate și, în sfîrșit, o coordonare mai atentă a programelor în succesiunea lor, dacă nu și între cele două orchestre simfonice principale ale Capitalei.

Ca primă audiție am ascultat, mai întîi, în luna iunie *Toccata simfonică* de Alexandru Pașcanu prezentată la Filarmonica „George Enescu" de dirijorul grec Theodor Vavaianis. Este o lucrare cu caracter programatic. Compozitorul a urmărit să redea — după poemul său simfonic *In memoriam* (închinat amintirii eroilor, deci morții) — de data aceasta „renașterea din ce în ce mai cuprinzătoare, mai amplă și mai profundă a vieții, elementul muzical de prim plan fiind ritmul, pentru că ritmul e viață și viața ritm ; ritmul primar, ancestral, instructiv..." etc. etc.

Compozitorul folosește marele aparat orchestral, cu o atenție foarte... mărită, de data aceasta, față de instrumentele de percuție. Sonoritățile pornesc sumbru, cu un tremolo de tobe pe ritmul, mai bine zis ritmurile a căror formulă este obsedantă ; sonoritățile cresc, se amplifică necontenit către un crescendo paroxistic. Apoi totul se liniștește, și pe un fond sonor transparent apare corul de femei, suav, la unison punctat de înfiorarea clopotelor... Tema aduce cu un colind de o mare puritate nu fără unele analogii cu Dies Irae. Este un moment de acalmie, după care din nou mașina (am zice... infernală) se pune în mișcare. Iarăși tobele obsesive intră în joc, cu ritmuri sacadate, obstinate, uneori sincopate și, împreună cu ele, toată orchestra.

Impresia generală este aceea a unei armate de tractoare, buldozere și caterpilare aflate în plin marș... Intenția compozitorului a fost să sugereze, prin mijlocirea acestor elemente orchestrale foarte zgomotoase, motrice, „apoteoza mișcării", a vieții de azi. Părerea noastră este că, într-o bună măsură, a reușit. Totuși, muzica mai constă și în pauze, adesea foarte elocvente, în tăceri sugestive și, de preferat, cu o instrumentație mult mai aerată, mai puțin zgomotoasă care să nu mobilizeze — cu rare excepții — întreaga aparatură orchestrală.

Dirijorul grec Theodor Vavaianis, figură familiară publicului nostru (pentru a treia oară oaspetele Filarmonicii) s-a format la școala celebrului șef de orchestră Mitropulos. El este în prezent directorul muzical al Orchestrei de stat din Atena.

Muzician de serioasă formație și vastă experiență profesională, el conduce fără efecte exterioare, cu o aplicativitate exemplară, în vederea evidențierii în cît mai bune condiții a muzicii pe care o prezintă. Este și un excelent acompaniator. Am putut aprecia aceasta în Concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven, solist fiind Varujan Cozighian. Este lăudabil că, dincolo de importanta sa sarcină de concert maestru al Filarmonicii, violonistul Cozighian are și o activitate către care îl mînă dragostea sa pentru muzica de cameră (așa cum vom vedea) precum și către împlinirea unor roluri solistice de seamă la noi și, uneori, peste hotare. Violonistul are o liniște, o pondere, un anumit calm în interpretările sale ; totodată un anumit academism. Unele pasaje au fost redate într-o mișcare mai lentă și întreg concertul a dat impresia că trenează. Concertul de Beethoven reprezintă neîndoios un examen de maturitate. Joa-

chim spunea, exagerînd, desigur, că el nu trebuie cîntat de un interpret care nu a atins vîrsta de patruzeci de ani. Nu am putea susține, integral acest punct de vedere. Totuși există, la fiecare turnant al execuției, imponderabile care situează imediat poziția, plafonul solistului. Prețuind avîntul tînărului concert-maestru, subliniind virtuțiile sale interpretative, sperăm că el nu se va odihni pe acești primi lauri cuceriți și că va continua să lucreze concertul mai departe, în vederea atingerii celor mai potrivite nuanțe dinamice, a unui ton și mai plin, mai bine nutrit, și fără fluctuații (oricît de minime ar fi fost acestea, cu deosebire în partea întîia). Va urmări o mai deplină fermitate ritmică (ne referim la cîntecul cu rezonanțe ruse din partea a treia) și, ca o încoronare, realizarea stilului propriu beethovenian. Varujan Cozighian dispune de toate premisele necesare împlinirii acestor deziderate.

Am așteptat cu mult interes *Elegia Pontica* poem vocal simfonic scris de Theodor Grigoriu pentru bariton, cor de femei și orchestră — lucrare prezentată, de asemenea, în primă audiție, de către orchestra „Academica" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", sub conducerea muzicală a dirijorului Alexandru Sumski.

Atras de figura măreață și tragică a lui Ovidiu, inspirat de dramaticele versuri ale Elegiei a III-a reprezentînd, într-un fel, testamentul poetului care, bolnav și înstrăinat, simțea că va muri pe țărmuri atît de îndepărtate și necunoscute, Theodor Grigoriu a urmărit și a reușit să găsească anumite corespondențe sonore în muzică, să creeze atmosferă și să sublinieze textul antic de o impresionantă frumusețe al elegiei, care este ultima epistolă adresată de poet soției sale.

Compozitorul a încredințat textul, cîntat și totodată declamat, vorbit, unui bas-bariton acompaniat de o orchestră simplă dar extrem de divizată, vrem să sublinieze textul antic de o impresionantă frumusețe un rol solistic.

Muzica, la început sumbră, sugerează minunat împărăția nesfîrșită a mării. Este ca o pînză de fond pe care coardele grave o creează deosebit de simplu, dar obsedant și la o mare tensiune emoțională. Baritonul și, la răstimpuri, corul feminin la unison, intonează expresiv scandînd hexametrul latin, în vreme ce muzica în orchestră, cu rezonanțe bizantine, gregoriene, pare că deapănă o melopee antică, ce se împletește organic cu textul...

Sunete lung ținute, cu atacuri, timbre și intensități diferite, culori rezultate din divizarea orchestrei și acea melodie a timbrelor sugerează foarte bine, scurgerea inexorabilă a timpului, prezența infinită a mării, tragismul și frămîntarea poetului... Fără să se dezică de lucrările sale anterioare și păstrîndu-se în sfera lirismului care îl caracterizează, compozitorul a făcut o reală cotitură în creația sa. El a folosit o tehnică, mai bine zis diverse tehnici ale scriiturii muzicale contemporane, dovedind, odată mai mult, nu numai măiestrie dar și faptul că nu are fetișul lor ; face uz de ele numai în măsura în care îi pot sluji să imprime cît mai pregnant dar cu o deplină austeritate, semnificația profund umană a dramei marelui poet latin.

Să relevăm cu acest prilej vocea generoasă, atît de frumos timbrată a tînărului bariton Gheorghe Crăsnaru care și-a însușit, foarte bine, dificila tehnică a prozodiei latine, cît și a intonației microintervalelor create de compozitor. De asemenea contribuția decisivă a muzicianului Alexandru Sumski care a reușit să coordoneze o realizare artistică atît de originală ce s-a bucurat de un mare succes.

La același concert, orchestra „Academica" a Conservatorului a prezentat și alte lucrări.

Suita burlescă pentru orchestră de coarde i-a fost inspirată lui Georg Philipp Teleman de legendarul Don Quijotte. Muzica, pe rînd solemnă, lentă sau vie, spumoasă și uneori chiar... bătăioasă (ne referim între altele la fragmentul intitulat *Galopul Rosinantei)* evocă figura eroului și întîmplările lui. A fost cîntată cu puritate intonațională și precizie ritmică, fiind condusă cu inteligență și bun gust.

Cantata italiană „Crudel tiranno amor", pentru soprană, orchestră de coarde și clavecin, de Haendel a avut ca solistă pe Cornelia Angelescu. Soprană de coloratură dispunînd de o voce foarte clară, egală, cu acute de mare intensitate și strălucire, Cornelia Angelescu a dat rolului său o interpretare în stilul italian, conceput de Haendel. Concertul a oferit posibilitatea valorificării și altor talente interpretative. Am urmărit astfel, pe violonistul Teodor Nicolau și oboistul Augustin Betea în dublul concert de Bach scris pentru orchestra de coarde și aceste două instrumente soliste. Ambii interpreți au venit bine pregătiți. Violonistul are un ton curat și ferm, plăcut ; oboistul un cînt expresiv, sunetul său a apărut dulce și moale fără aciditați sau asprimi.

Dirijorul Șumski a imprimat lucrării un ritm susținut și chiar Adagio, partea mediană a Concertului, a fost redat cu o comunicativă viață lăuntrică. Stăpîn pe mijloace dirijorale care evitînd efectele facile se sprijină în primul rînd pe aprofundarea lucrărilor aduse în cîmpul audiției, Alexandru Șumski a prezentat și Simfonia în re major no. 6, de Haydn, intitulată „Dimineață". Lucrare de tinerețe, ea a fost redată cu o frazare foarte îngrijită, cu toată precizia ritmică cerută și cu sensul stilului haydnian. În Adagio, fuziunea sonorităților a dat impresia unui complex sonor de orgă. Relevăm cu plăcere menuetul — un exemplu de poezie și grație vetustă. S-au distins în cadrul execuției violonistul Vladimir Lacatoș și violoncelistul Mihai Dănilă care au împlinit roluri concertante.

Aflată în al doilea an de existență orchestra grupează unele dintre cele mai înzestrate și promițătoare elemente ale Instituției care își fac rodnica ucenicie și pe podiul sălilor de concerte. Prin lucrările importante aduse în joc și calitatea interpretării acest concert a însemnat un adevărat examen de maturitate artistică a acestei formații ce se cuvine promovată cu consecvență.

Am avut în mijlocul nostru, pentru a doua oară în această stagiune, pe dirijorul Erich Bergel de la Cluj. În revista „Muzica" ne-am ocupat cu atenție de acest șef de orchestră de polivalente aptitudini artistice, în domeniul interpretării chiar al muzicologiei. Erich Bergel, se știe, a fost apreciat și de Karajan, pe lîngă care și-a făcut de altfel o anumită

ucenicie. Este un muzician cultivat, de larg orizont artistic care are darul de a solicita cu multă eficiență orchestra, imprimîndu-i în chip voluntar concepția sa justă și aprofundată asupra lucrărilor interpretate. Este adevărat, Bergel se află încă în faza... eroică a dirijatului. El ne amintește de George Georgescu care la tinerețe se cheltuia enorm la pupitru. Timpul trecînd, neuitatul maestru, păstrîndu-și eleganța sa foncieră, ajunsese la o ținută olimpiană : nici gesturi mari, nici solicitări patetice... Același lucru, sîntem siguri, se va petrece și cu acest admirabil șef de orchestră care are, de partea sa, atît talentul cît și o solidă cultură muzicală.

Am urmărit, în cadrul concertului, *Două piese pentru orchestră* de Csiki Boldiszar. Tînărul compozitor este un talent care se caută pe sine. Într-un limbaj mai mult sau mai puțin contemporan, prima piesă apare ca o succesiune de momente a căror principală calitate este aceea de a fi orchestrate aerat. Valoarea intrinsecă a timbrurilor și asocierii lor este atrăgătoare. În piesa a doua, cu caracter frămîntat compozitorul schimbă tonul, uzînd de toată orchestra : tunete la timpane, stridențe, imprecații... cu unele interesante efecte de colorit orchestral. Îl așteptăm, pe Csiky Boldizsar, incontestabil un muzician înzestrat, cu una din lucrările sale, o simfonie, cantate, sonate etc. care să ofere temeiuri mai certe pentru judecăți de valoare.

Erick Bergel a acompaniat-o cu o suplețe demnă de invidiat pe talentata dar capricioasa solistă Cornelia Bronzetti în Concertul în re major, pentru vioară și orchestră de Brahms. Am aflat-o pe tînăra violonistă în progres. Ne-a impresionat plăcut tonul său mare, penetrant, ușor acid totuși, atacul viguros, elanul său tineresc. Cornelia Bronzetti ne-a oferit un Brahms „crud" încă : fluctuații de tempo, cu rubato-uri, ralentando-uri, etc., care însă, sîntem convinși nu vor întîrzia să lase loc unui Brahms ireproșabil din punct de vedere stilistic.

Autoritatea gestului dirijoral al lui Erick Bergel este evidentă și respectînd textul muzical, imprimă orchestrei nuanțe ce desvăluie esența muzicianului de înaltă calitate. Și pentrucă despre Simfonia „Neterminată" de Schubert și complexul dramatic al acesteia, pe care i-l evidențiază cu o participare austeră, s-a mai vorbit în revista noastră cu alt prilej, vom sublinia că punctul de maximă realizare dirijorală l-am aflat în *Don Juan* de Richard Strauss. Intuind în chip subtil esența poemului straussian Erick Bergel a dat o tălmăcire gingașe și rafinată emoțiilor larg umane pe care dincolo de sensualismul eroului lui Lenau, le-a exprimat compozitorul în muzica sa.

De la Erick Bergel, dirijor de valoare europeană, așteptăm, totdeauna, cele mai frumoase înfăptuiri în domeniul artei sale.

În încheierea stagiunii, Filarmonica „George Enescu" ne-a oferit o seară de muzică de cameră deosebită. Deosebită prin programul voloros, concis, alcătuit din trei cvartete de coarde de Beethoven, Brahms, Enescu ; deosebită, deasemenea, datorită calității interpreților ; Varujan Cozighian — vioara I, Avy Abramovici — vioara a II-a, Alexandru Popovici — violă și Alfons Capitanovici — violoncel.

Am ascultat în interpretarea acestei formații, care face muzică foarte bună fără să-și adopte nici o titulatură pretențioasă, ultimul cvartet pentru coarde, în fa major, scris de Beethoven în 1826, cu un an înaintea morții sale. Compozitorul nu era fericit. La boala care îl măcina se adăugase vestea încercării de sinucidere a nepotului său — ceea ce îl afectase profund. În ciuda acestor dramatice circumstanțe, lucrarea nu e tristă vădind chiar, pe alocuri, un umor reținut.

În partea întîia, după debutul atît de cald al violei lui Alexandru Popovici ni s-a oferit, într-un foarte bun dozaj al sonorităților, extraordinara polifonie beethoveniană. Violinele își trec una alteia melodia cantabilă și sprințară, iar în mîna lui Alfons Capitanovici violoncelul, cel mai apropiat de vocea umană, a apărut grav, afectuos. Cu o reală măestrie a fost redat apoi dublul contrapunct din scherzo și fluxul melodic s-a afirmat generos, la toate instrumentele care au cîntat tot timpul într-o armonioasă înțelegere — ne referim la faptul că nimeni nu... ridica tonul. Ne-a impresionat nota gravă, simplă și liniștită din partea lentă ca și replicile atît de vehemente din final — acest final care a făcut să curgă multă cerneală, din veacul trecut și pînă în prezent, fiind socotit de către nenumărații comentatori — datorită și faptului că este intitulat „hotărîre cu greu luată" — drept o expresie a unei dispute. Beethoven însuși a scris, la începutul finalului cuvintele „Trebuie să fie ? Trebuie să fie !" — pe care și-a construit motivele principale și care în fond reprezintă teza și antiteza limbajului discursiv al compozitorului.

Cvartetul în do minor de Brahms este o lucrare remarcabilă. Compozitorul a păstrat-o în portofoliul său șapte ani înainte de a o tipări. Ce frumos exemplu, pentru orice creator. Și nu numai din domeniul artei sunetelor ! Muzicienii au redat, din capul locului, acel colorit specific brahmsian, fără tonuri violente, ci în nuanțe gingașe, allegro-uri inițial exprimînd multă tristețe.

Romanței care a reprezentat o reală inobilare a ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin acest subgen muzical — cei patru interpreți i-au imprimat o anumită notă de reverie, în lirismul căreia am deslușit acel prea plin sufletesc, tipic brahmsian.

Un scherzo moderat, redat cu grația cerută de acest adevărat *intermezzo* atît de scump lui Brahms și un final însuflețit, puțin agitat, redat cu energie și hotărîre, a încheiat prima parte a concertului, care a fost urmată de Cvartetul op. 32 în mi bemol major de George Enescu.

Muzica de cameră a lui George Enescu este puțin cîntată. Cu atît mai mult relevăm strădania depusă de interpreții menționați de a ne-o prezenta, cu cît, îndeosebi cvartetele sale sînt de o înaltă exigență a execuției.

Violonistul Alfons Capitanovici a avut primul cuvînt în Allegro moderato, după care ceilalți parteneri au intervenit imediat concurînd la înfățișarea subtilei țesături polifonice atît de scumpe maestrului. S-au făcut remarcate la Varujan Cozighian acele înmlădieri tonale ce caracterizau, între altele, arta marelui muzician. În mișcarea următoare, caracterul

de îngîndurare și meditație cu care a investit-o compozitorul a fost redat foarte expresiv.

Avy Abramovici a avut în cantilenă accente pastorale care au vădit pătrunderea justă a stilului enescian în vreme ce Varujan Cozighian l-a susținut cu un tremolo de mare finețe. Apoi, după o introducere energică, Allegro final al cărui caracter cu totul hotărît și care se apropie, poate cel mai mult, de cîntecul românesc, ne-a oferit posibilitatea de a aprecia stilul interpretativ al acestei formații alcătuită din muzicieni de superioară calificare, sensibili și cultivați. Este de arătat în primul rînd sonoritatea generală pe care o realizează, frumos rotunjită, nuanțele fine și fără contraste facile, fuziunile sonore și culorile atît de bogate. Și ca o încoronare, stilul interpretativ adecvat fiecărei lucrări prezentate.

În sala mare a Palatului s-a reprezentat „Boema", avînd ca protagoniști pe Marina Crilovici care a interpretat pentru prima oară pe Mimi, Ludovic Spiess fiind Rodolfo. Ambii au devenit, întrucîtva, musafiri la noi, căci se afirmă tot mai mult cu succes peste hotare.

Au cîntat opera în limba italiană, cu o pronunție perfect inteligibilă și apreciem această realizare care le deschide și mai ușor calea — dacă mai era nevoie — către scenele internaționale. Dar nu este vorba despre aceasta ci despre exigențele de fond ale cîntecului unei opere în limba respectivă, unde corespondențele dintre cuvînt și muzică sînt cele mai bune.

Marina Crilovici a vădit multă sensibilitate în prezentarea tinerei midinete. A fost debutul său în „Boema" și a cîntat emoționant de frumos, cu o voce cristalină, vibrantă, caldă, jucînd cu multă naturalețe, relatînd povestea vieții ei simplă, duioasă.

Ludovic Spiess, care s-a afirmat strălucit în Boema și pe scena Operei Mari din Viena, a întruchipat un Rodolfo afectuos, tandru, cîntînd inteligent, ca de regulă, cu vocea sa atît de armonioasă, cu timbrul său generos, captivant. Impresionează foarte plăcut liniștea, calmul său în scenă, siguranța cu care se mișcă și cîntă. În duetul lor de dragoste, ca și în celelalte scene, cîntăreții au realizat un cuplu ideal. Dar și ceilalți interpreți Octav Enigărescu, Maria Crișan, Viorel Ban, Lucian Marinescu, Constantin Gabor, au fost fiecare în nota justă dînd maximum pentru izbînda acestui spectacol care a fost condus de Constantin Petrovici. Nu am putea îndeajuns stărui asupra necesității ca dirijorul să cunoască pe de rost opera și, din acest punct de vedere, Constantin Petrovici este, tot mai mult, pe calea cea bună.

★

Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" alcătuită din unele dintre cele mai dotate elemente ale orchestrei simfonice se afirmă tot mai mult ca o formație artistică de calitate. În Sala Mică a Palatului,a interpretat sub bagheta dirijorului Paul Popescu un program de mare exigență în a cărui primă parte ne-am bucurat să audiem Concertul al 4-lea brandemburgic de Bach, în care grupul celor trei soliști, așa zisul concertino, a fost foarte bine reprezentat de violonistul Avy Abramovici, de flautiștii Nicolae Maxim și Virgil Frîncu. În cîntul lor laolaltă cu orchestra ca și în răspunsurile date s-au făcut simțite atît intonația justă, cît și o frumoasă sonoritate de ansamblu. S-a cîntat un stil virtuos dar cu sensibilitate și nu mecanic așa cum greșit se crede, de către unii interpreți, că trebuie redată muzica lui Bach.

Ion Danie, solistul concertului pentru oboi și orchestră de Cimarosa, a adus în joc nu numai bravura unei execuții ireproșabile dar și o expresie dulce, adesea suavă, cu deosebire în Siciliană. După Simfonia no. 21 în la major de Mozart redată de orchestră într-un stil sobru și elegant, am ascultat în primă audiție, lucrarea „Codex Caioni" de Doru Popovici, după numele renumitului compozitor și muzicolog român Ion Căianu — recte Caioni — care a trăit în secolul XVII, lăsînd între altele, importanta antologie muzicală *Codex Caioni*. Doru Popovici a ales mai multe melodii de semnificație deosebită din acest *Codex*, prezentîndu-le într-o armonie diatonică, transparentă și foarte accesibilă, într-un stil am spune preclasic — ceea ce le pune într-o lumină dintre cele mai frumoase. Am prețuit, între altele, „Cîntarea Voievodesei Lupu" pentru caracterul ei maiestos, pentru nota-i de solemnitate austeră și în care polifonia (mai de grabă un cînt de canon) a apărut simplă, neîncărcată ; de asemenea *Elegia* încredințată cu precădere violoncelelor și în care sentimentul mai trist devine, în final, luminos datorită acelei cadențe majore, picardiene, caracteristice.

Dansul denumit „Zglobii" a avut multă savoare în rafinatele pizzicati ale coardelor cu care debutează, după cum în *Pastorală* am aflat atmosfera de circumstanță. Aceste mici piese de concert au dovedit pe de-o-parte bogăția melosului nostru popular, pe de altă parte capacitatea compozitorului de a le prelucra cu o reală măestrie, și cu talentul celui care nu se ferește să scrie și cu armonii consonante. Revine orchestrei și dirijorului Paul Popescu care au pregătit cu seriozitate întreg programul, meritul de a ne fi prilejuit, către sfîrșitul stagiunii, una dintre cele mai frumoase seri de concert.

Printre oaspeții de peste hotare este de menționat Ansamblul universitar „Duquesne" din S.U.A. care a dat două spectacole în Sala Mare a Palatului. Mărturisim din capul locului, că ne-am așteptat la cu totul alt spectacol decît cel pe care l-am vizionat. Am crezut — și nu numai noi — că vom avea de a face cu o serie de muzici și dansuri cît se poate de *beat* și de *hippy* în acord cu o seamă de producții de acest gen destul de răspîndite în occident. Spectacolul ne-a oferit însă cu totul altceva.

Universitatea „Duquesne" din Pitsburg (S.U.A.) cu o tradiție culturală de peste 125 ani, are și o facultate de muzică,ai cărei studenți sînt soliști în diferite ansambluri, membri ai orchestrelor teatrelor de operă etc. Ansamblul care ne-a vizitat — o echipă de cîntăreți și dansatori selecționați dintre studenții cei mai înzestrați — a prezentat un fel de retrospectivă muzicală, un adevărat „Mozaic american" de dansuri și cîntece din diferite perioade și regiuni ale țării.

Au fost vechi dansuri din Texas, pe muzica respectivă, și un vijelios joc al cow-boy-lor care sugera

cavalcadele sălbatice din această regiune. Dar cele mai interesante, prin originalitatea și culoarea lor locală, au fost dansurile rituale indiene și acele costume specifice multicolore și cu pene, așa cum le cunoaștem din filme și fotografii. În deosebi dansul „cercurilor" prezentat de tînărul Boge Ladd a fost un exemplu de virtuozitate și, într-o măsură, de acrobație. Dar au fost prezentate, ca într-un adevărat caleidoscop coregrafic, contradansurile de odinioară ale colonizatorilor spanioli ai Californiei, french can-can-ul, maxixe și cake-walk de la începutul veacului nostru, charleston-ul de acum patru decenii și chiar unele dansuri din zilele noastre.

În program au figurat și interesante sketch-uri cu caracter pantomimic și totodată dansant ca vînătoarea practicată de eschimoșii din Alaska sau scenete ca aceea din care Jonathan Fister a mimat munca istovitoare a căutătorilor de aur.

Dansurile totdeauna pe muzica adecvată, de epocă, au alternat cu cîntece pe o anumită temă (Petrecere de lăutari) ori cu „Spiritualele" bucăți de jazz „dixiland", iar în final, o adevărată paradă de modern-rock ș.a.

A stîrnit entuziasm chipul strălucit în care tînărul violonist David Kolar a interpretat „Ciocîrlia" românească și care a redat cadența într-un autentic stil improvizatoric lăutăresc.

Se cuvine relevată excelenta participare sinceră a studenților la acest spectacol care a reprezentat o atractivă retrospectivă dansantă și muzicală, a folclorului american.

Ne-am bucurat, de asemenea, de vizita d-lui Dr. Peter Paul Fuchs directorul muzical și dirijorul orchestrei simfonice de la Baton Rouge (S.U.A.). Cu trei ani în urmă, a dirijat două spectacole la Opera română (*Traviata* și *Bal mascat*). Bunele impresii care ni le-a lăsat atunci, au fost confirmate și de data aceasta, în chip superlativ. După concertele simfonice conduse la Filarmonica din Arad, după *Traviata* la Galați și *My Fair Lady* la Timișoara și Brașov l-am urmărit dirijînd această lucrare în Sala Mare a Palatului, la pupitrul teatrului de operetă din București. Muzician de solidă formație artistică, dirijorul Peter Paul Fuchs a demonstrat, o dată mai mult, că un adevărat dirijor de spectacol muzical nu se poate recomanda ca atare decît cunoscînd perfect lucrările pe care le prezintă. Astfel, degajat complet de servituțile impuse de partitură, a infuzat o viață, un ritm extraordinar spectacolului. Gestul său precis, plin de nerv, de vigoare, a fost secondat de un colectiv artistic de primul ordin, în frunte cu Ion Dacian, Nae Roman, Cleopatra Melidoneanu, George Groner ș.a.

A fost o seară interesantă, am spune, instructivă, pentru toată lumea.

Egocentrismul bucureștean al majorității cronicarilor din presa centrală este, cînd și cînd, desmințit de prezența lor și la unele premiere care au loc, la Cluj, Iași, Timișoara și în alte orașe de seamă ale țării.

După operele *Mariana Pineda* de Doru Popovici și *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu, Opera ieșeană a prezentat baletul în trei acte, „Cocoșatul de la Notre Dame" („Esmeralda") pe un libret de Tihomirov și Burmeister, cu muzică de Cesare Pugni în prelucrarea compozitorilor Glier și Vasilenco.

Libretul a prilejuit operei ieșene o punere în scenă originală. Fără să neglijeze cu totul baletul clasic, care rămîne, desigur, convențional și conformist, tînăra regizoare și maestră de balet Mihaela Atanasiu a înțeles să dea precădere variatelor mijloace coregrafice cu caracter de mimodramă, în măsură să exprime cu plasticitate ideile și sentimentele, acțiunea.

Se cuvin subliniate în acest sens unele scene de mase foarte reușite, ca de pildă cea ce înfățișează „Serbarea nebunilor".

Asemenea mase de oameni care se mișcă în cadență, bătînd simultan și vehement pașii pe podiu, ori înălțînd deodată, furios zeci de brațe în aer, fac o mare impresie.

Mihaela Atanasiu, cu un ascuțit simț al contrastelor, a făcut să alterneze scenele tumultoase cu altele statice în care accentul cădea numai pe jocul expresiv al mîinilor, al capului, pe atitudini.

Nu a lipsit, bine-înțeles, nici dansul clasic cu piruetele, poantele și „plutirile" ce-l caracterizează. Dar acesta a fost condiționat de anumite situații care îl cereau, de exemplu, serbarea de la logodna căpitanului Phoebus.

Natalia Vronschi-Gașler a întruchipat pe Esmeralda, vădind că stăpînește nu numai o excelentă tehnică a dansului, dar și o capacitate de trăire a dramei. Ea a reprezentat contopirea dintre baletul clasic și cel expresiv, contemporan. Foarte interiorizată a apărut și Gina Fierescu în Gudula iar în monstruosul Quasimodo, Ion Rusu, a cărui expresivitate plastică s-a dovedit excepțională, a avut un rol de compoziție, o creație demnă de cele mai exigente scene.

Dan Brezuleanu (Frollo), Ion Băitanciuc (Phoebus), Anca Costescu (Fleur-de Lys), Dumitru Tîru (Arlechinul), Elena Frunză (Colombina) și Dana Lificiu (Falsa colombină) au împlinit rolurile lor cu rigurozitate și dăruire. O mențiune aparte se cuvine și jocului foarte spiritual, alert, deși, aparent accesoriu, al lui Victor Muncaciu (Bufonul) care, din păcate, nici nu figurează în programul de sală.

Decorurile lui George Doroșenco cu spînzurătorile și imensul clopot de la Notre-Dame — au reușit să redea în chip sugestiv cadrul în care se petrece acțiunea iar pictorița Paula Brîncoveanu a creat costume foarte diverse somptuoase sau sărăcăcioase, simple, la ultima expresie, după necesitățile dramei.

Conducerea muzicală a dirijorului Traian Mihăilescu a fost, ca de regulă, atentă, ponderată și fidelă față de partitură. (În această privință, am sugera ca, atunci cînd Quasimodo se cațără pe imensul clopot, ca și în alte împrejurări similare, să se acționeze, pentru coloritul de circumstanță, și clopotele din orchestră, chiar dacă ele nu sînt înscrise în partitură).

Îi revine Mihaelei Atanasiu neobosita animatoare și regizoare a spectacolului meritul de a fi pus în practică ideile sale îndrăznețe în ceea ce privește concilierea baletului clasic și modern, cu rezultate dintre cele mai frumoase ; meritul, deasemenea, de a fi reușit să genereze o undă puternică de entuziasm atît în rîndurile tuturor colaboratorilor acestui foarte izbutit spectacol, cît și ale publicului participant.

Actualități muzicale la Tg. Mureș

Integrîndu-se avîntului general al patriei, vechiul „tîrg" de pe Mureș, al cărui trecut multisecular este o filă a frămîntatei istorii a acestor meleaguri transilvănene, își trăiește azi adevărata sa tinerețe.

Realizările artistice ale corurilor de meseriași, care abordează repertoriul clasic și în special romantic, sînt începuturile unei bogate vieți muzicale. În 1908 va lua ființă Conservatorul municipal, instituție care, timp de patru decenii, va reuni forțe creatoare și interpretative remarcabile și prin care se va statornici o viață de concerte sistematică. Acest conservator va fi prima școală de educare muzicală, atît a celor ce-i frecventau cursurile, cît și a publicului larg. Astfel, strădaniile unor muzicieni ca Metz Albert — primul director, Maximilian Costin, Zeno Vancea și alții, au făcut posibilă înjghebarea unei orchestre simfonice, a unor formații corale și instrumentale de cameră, ce prezentau lucrări din literatura muzicală universală, iar mai tîrziu și din cea românească.

Dar sfertul de veac ce s-a scurs de la instaurarea puterii populare, a însemnat de fapt o ne mai întîlnită „renaștere" a culturii și artei mureșene, prin înființarea unor instituții cultural-artistice (teatru cu secții în limbile maghară și română) și muzicale, ca Ansamblul de stat de cîntece și jocuri ; învățămîntul artistic este asigurat prin existența Școlii Populare de artă (care pînă la un anumit nivel, este continuatoarea vechiului conservator municipal), a Liceului de Artă (cu secții de muzică și arte plastice) și prin înființarea, în 1961, a facultății de muzică (secția de profesori de muzică) în cadrul Institutului pedagogic de 3 ani, al cărei îndrumător și animator neobosit este profesorul și compozitorul clujean Tudor Jarda.

Ansamblul artistic are un profil specific ; pe lîngă acțiunea de popularizare a cîntecelor românești și ale naționalităților conlocuitoare de pe văile Mureșului și ale Tîrnavelor, ca și din alte regiuni folclorice, a antrenat la prelucrarea nestematelor folclorice, în forme mai ample, închegate, scenice (mergînd pe linia restabilirii și valorificării vechilor obiceiuri și datini), un număr de compozitori mureșeni sau din alte centre, fiind, la rîndul său, impulsionat de creația acestora. Astfel, numele compozitorilor Tudor Jarda, Tiberiu Olah, Dan Voiculescu, Remus Georgescu, apoi Zoltán Aladár, Szabó Csaba, Csiky Boldizsár, Kozma Mátyás, Birtalan Ioszef, Hubesz Walter și alții sînt frecvent întîlnite pe afișele ansamblului în sutele de spectacole pe care le prezintă anual, în județ și în întreaga țară.

Corul, dirijat de Szalman Loránt, Birtalan Iudit și Szarvadi Gyula apare și în concerte à cappela, fiind apreciat și pe plan național. Repertoriul său este vast, cuprinzînd lucrări începînd cu polifonia vocală renascentistă și pînă la creația contemporană a compozitorilor români sau străini. Înregistrările pe discuri, transmisiunile la radio și la televiziune sînt concludente pentru nivelul artistic înalt al interpretăriilor sale. Corul colaborează cu filarmonica și considerăm că există posibilități ca această conlucrare să se permanentizeze ceea ce ar fi în interesul publicului, în primul rînd.

Un factor de impulsionare a vieții muzicale este activitatea din cadrul Filialei din Tg. Mureș a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, în care activează un grup de compozitori, unii din generația mai vîrstnică, alții din generațiile tinere și care, pe lîngă activitatea didactică, interpretativă sau de îndrumare a instituțiilor muzicale, desfășoară și o rodnică activitate componistică, abordînd genuri și maniere de compoziție diverse, dar pe care îi reunește aceeași dorință sinceră, aceea de a contribui la progresul artei noastre socialiste.

Desigur, filarmonica este instituția care constituie nucleul vieții muzicale a orașului. Împlinind recent două decenii de la înființarea sa, orchestra simfonică se prezintă azi ca un colectiv artistic bine închegat, sudat, în care toate compartimentele sînt echilibrate, și care poate realiza interpretări de aleasă ținută artistică. Greutățile începutului au fost depășite, iar prin „infuzia de tinerețe" din ultimii 5—6 ani s-a putut realiza saltul ce a impus orchestra. Se cuvine să relevăm eforturile îndelungi, competența și răbdarea, tenacitatea cu care a lucrat dirijorul Remus Georgescu cu orchestra (între 1963—1968), în calitate de dirijor permanent al acesteia. Neuitate vor rămîne interpretările lucrărilor lui Debussy (Cele trei schițe simfonice — Marea și Preludiul la după amiaza unui faun), ca și ale altor creatori, care an de an, erau tot mai profund tălmăcite. Ca urmare a creșterii nivelului artistic al interpretărilor sale, orchestra a fost invitată să susțină concerte în capitală, precum și la festivalul „Toamna muzicală clujeană" 1968.

Concertele simfonice săptămînale (luni seara) sînt precedate de concerte educative (duminica, ora 11) ; acestea din urmă și-au format publicul lor — tineri, studenți și elevi — în fața cărora se prezintă scurte analize, pentru a înlesni înțelegerea lucrărilor interpretate.

Filarmonica are microstagiuni în orașele Sighișoara, Reghin și Odorheiul Secuiesc, orașe care găzduiesc lunar, fiecare odată, orchestra simfonică. Este o acțiune mult apreciată de publicul respectiv, care manifestă interes și dragoste pentru muzică. Adăugînd și concertele comemorative, ocazionale, ajungem la cifra impresionantă de aproape 150 de concerte într-o stagiune. Bineînțeles că nu numai numărul lor contează, ci în primul rînd, calitatea interpretărilor — care în cele mai multe cazuri este bună.

Repertoriul orchestrei se primenește mereu. Ținînd cont și de gustul publicului, dar și de factura lucrărilor prin care acesta poate fi ajutat să se ridice la înțelegerea unor creații din ce în ce mai complexe ca mijloace de exprimare și scriitură orchestrală,

conducerea filarmonicii a alcătuit un plan judicios, pentru întreaga stagiune, care, în cifre, ar arăta astfel :

1. Muzica românească : 35 lucrări — 21 prime audiții și 14 reluări ; dintre acestea 4 de compozitori clasici, 4 de Enescu și 27 de compozitori contemporani.

2. Muzica universală : 100 de lucrări — 22 prime audiții și 78 reluări ; 14 partituri de muzică preclasică, 31 — clasică, 39 — romantică și 16 — modernă.

Pe genuri, din muzica românească predomină suitele și piesele pentru orchestră — 14, apoi poemele simfonice și uverturile — 11, mai slab reprezentat fiind genul concertant — 5 (concerte instrumentale și piese de concert) ; din muzica universală genul simfonic și al concertului instrumental sînt masiv reprezentate, cu cîte 34, respectiv 36 lucrări, apoi genurile programatice (poeme simfonice, uverturi) 14, suitele și alte piese pentru orchestră — 12 și, în sfîrșit genurile vocal-simfonice — 4.

Firește — planul inițial nu a putut fi respectat întocmai și aceasta datorită inerentelor modificări impuse de schimbările de dirijori și soliști, fapt ce a dus la situația ca unele concerte instrumentale să fie cîntate de două sau chiar de trei ori, la interval de numai cîteva luni, iar altele să fie definitiv scoase de pe afiș.

Din cifrele de mai sus reiese constatarea că muzica modernă și contemporană încă nu ocupă spațiul cuvenit în concertele orchestrei din Tg. Mureș. Totuși, cîteva realizări remarcabile în această direcție au existat și în trecuta stagiune.

Sub bagheta dirijorului permanent Szalman Loránt, am ascultat una dintre valoroasele lucrări ale lui Arthur Honegger, „Simfonia di tre re", dirijorul reușind să imprime redarea atît a unei imagini generale, de ansamblu a lucrării, cît și a detaliilor.

Emil Simon, avînd concursul corului de bărbați al Ansamblului (dirijor Fejér Elemér) și al recitatorului Harald Ayntzen, a prezentat „Supraviețuitorul din Varșovia" de Schönberg ; dificultățile tehnice ale partituri au fost învinse cu dezinvoltură de către ansamblu, încît audierea acestei lucrări a constituit un eveniment deosebit pentru abonații filarmonicii. În același concert, Mihai Constantinescu a interpretat concertul pentru vioară și orchestră de Wilhelm Georg Berger, lucrare în care compozitorul se dovedește a fi un cunoscător al posibilităților tehnice și expresive ale viorii și ale orchestrei. „Marea" de Debussy a prilejuit tînărului și reputatului dirijor clujean să-și realizeze concepția interpretativă, în care îmbinarea subtilă a jocurilor timbrale nu prejudiciază unității lucrării, iar orchestrei, să-i răspundă prompt dirijorului — rodul unei înțelegeri depline a partiturii.

Cu participarea sopranei Emilia Petrescu, a baritonului Octav Enigărescu și a tenorului Leo Wistuba (R. D. Germană), Szalman Loránt a prezentat cantata „Carmina Burana" de Carl Orff. O contribuție esențială la reușita interpretării, pe lîngă evoluția prestigioasă a soliștilor, a adus-o Corul Ansamblului de stat, pregătit de un tînăr absolvent al conservatorului din Cluj, Feyér Elemér.

Muzica românească este reprezentată de lucrări aparținînd compozitorilor din toate generațiile : George Stephănescu — Uvertura națională, George Enescu — Suita I-a pentru orchestră, Rapsodiile I-a și a II-a, Alfred Alessandrescu — Acteon, Mihail Jora — Suita din baletul Hanul Dulcineea, Ion Dumitrescu — Preludiu simfonic, Th. Rogalski — Trei dansuri, Kozma Gesa — Variațiuni pe un cîntec popular maghiar, Sigismund Toduță — Bakfark — Două tabulaturi, pentru orchestră de coarde, Chiff Miklos — Triptic, Ludovic Feldman — Sonata concertantă pentru violoncel și orchestră, Doru Popovici — „Codex Caioni", suita pentru orchestră de coarde, Pascal Bentoiu — Uvertura de concert, Zoltan Aladár — Cinci lieduri lirice, Sergiu Sarchizov — Simfonietta, Remus Georgescu — Poem eroic, Dumitru Capoianu — Capriciu, Szabo Csaba — Naenia (Bocet), Adalbert Winkler — Metamorfoze, Liviu Glodeanu — Concert pentru flaut și orchestră, Csiky Boldizsár — Două piese pentru orchestră etc.

Și în această stagiune filarmonica a primit vizita unor soliști de certă valoare.

Lăudabile sînt eforturile unor instrumentiști din orchestră care susțin recitaluri sau apar ca soliști cu orchestra — violonistul și concertmaistrul Hamza Gyula, oboistul Vörös György, flautistul Harald Oyntzen, sau ale pianistei Aréd-Sillö Eva și ale organistului Hamza Abátyás (care în ianuarie a.c. a concertat în București cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii), apariții ce întregesc tabloul vieții muzicale a orașului.

Muzica de cameră, cu toate că au loc recitaluri și concerte ale unor soliști și formații din țară sau din localitate (uneori și de peste hotare), încă nu are o desfășurare sistematică. Evident, lipsa unei formații destinate genului se face simțită. Însă, după cum a arătat experiența anilor trecuți și mai ales aceea a prezentei stagiuni, există forțe suficiente, instrumentiști cu o pregătire tehnică și muzicală corespunzătoare, pentru a alcătui o asemenea formație. Astfel, orchestra de cameră (coarde, flaut, oboi) a reușit să pregătească, cu minuțiozitatea și exigența cerută de genul respectiv, un concert cu lucrări de Toduță, Bakfark, Corelli, J. S. Bach, Haydn și Britten foarte apreciat. Cu același program, orchestra a concertat în capitală și într-o serie de orașe — stațiuni de pe Valea Prahovei.

Genul coral este cultivat de către corul liceului de muzică (dirijor Eleonora Brandner), care a susținut partida corală în cantata „Der Schulmeister" de Telemann, solist Ion Budoiu, corul de cameră al școlii populare de artă, distins cu premiul întîi la concursul de amatori (al VIII-lea) din 1967 (dirijori Alexandrina Dânșorean și Ament János), corul facultății de muzică, laureat al festivalurilor artei studențești din 1964 și 1966 (dirijat de lector Valeria Covătaru) și corul de cameră al facultății de muzică (dirijat de lector Birtalan József).

Un eveniment cu totul remarcabil l-a constituit concertul corului de cameră al conservatorului „G. Dima" din Cluj, dirijat de conf. univ. Dorin Pop, după un turneu apreciat în Danemarca. Am ascultat madrigale de Viadana, Victoria, Marenzio, Monteverdi, Castoldi, Scandelli și Donati, iar în partea a doua, colinde ardelenești prelucrate de S. Drăgoi, A. Stoia, S. Toduță și T. Jarda. Ingeniozitatea procedeelor polifonice, armonice, timbrale și

de formă folosite, fac ca aceste „miniaturi-folclorice" să se ridice la înălțimea unor valori clasice. Corul din Cluj posedă însușiri ce-l recomandă ca pe o formație de prestigiu: acordaj perfect, omogenizare a partidelor vocale, o solidă cultură muzicală și vocală a fiecărui corist, toate acestea fiind în mîna unui maestru de o competență artistică certă.

În fine tabloul vieții muzicale din Tg. Mureș este completat de către reprezentațiile celor două opere de stat din Cluj, care interpretează creații din repertoriul clasic universal.

BUJOR DÂNȘOREAN

Jubileul Filarmonicii din Satu-Mare

A devenit tradițională sărbătorirea unor instituții și formații artistice care împlinesc un număr rotund de ani. Create în majoritate în anii socialismului, ele stau mărturie grijii permanente pe care partidul și statul o acordă dezvoltării artei în patria noastră.

Actuala sărbătorire a Filarmonicii de Stat din Satu-Mare, care anul acesta va împlini 20 de ani de la înființare, este unul din exemplele grăitoare în acest sens.

Instituție la formarea căreia și-au dat contribuții de preț oameni dăruiți artei, încrezători în rolul și menirea ei, de culturalizare muzicală a amatorilor de frumos, poate privi cu legitimă mîndrie la trecutul ei bogat, la tradițiile muzicale ale orașului Satu-Mare. Cercetarea documentelor muzicale ne îndreptățește convingerea că mișcarea muzicală profesionistă și de amatori din acest oraș se întinde cu mult peste limitele unui secol. Se demonstrează încă odată că în pofida grelelor condiții sociale și politice, dezvoltarea culturii și artei din acest colț de țară prezintă trăsături comune cu celelalte regiuni. Înființarea societăților corale, a instituțiilor de învățămînt muzical, oficiale sau particulare, care aveau să furnizeze elemente dotate reuniunilor de muzică și cîntări, are loc cam în același timp, în cea de a doua jumătate a veacului trecut. Ele ne vorbesc fără îndoială de unitatea și continuitatea dezvoltării artei muzicale pe întreg teritoriul țării.

De la Societatea Corală din Satu-Mare înființată în anul 1875, distinsă cu numeroase premii la diferite concursuri artistice din țară și de peste hotare, la *Reuniunea de muzică și cîntări „Vasile Lucaciu"* (datînd din anul 1920), de la *Societatea Filarmonică* (1924), cu activitate sporadică (cîteva concerte pe an), pînă la actuala Filarmonică de Stat, iată momente ce se prind strîns ca inelele unui lanț, de evoluție continuu ascendentă.

Nu este de trecut cu vederea nici rolul important al unor instituții de învățămînt muzical care au funcționat pe lîngă formațiile amintite, pregătind elemente de valoare evidențiate în mișcarea muzicală a orașului. *Școala de muzică din Satu Mare* (1903) activa pe lîngă *Societatea Corală*, după cum *Conservatorul de muzică* (1923) își ducea existența strîns legată de *Reuniunea de muzică și cîntări „Vasile Lucaciu"*. *Conservatorul municipal de muzică și artă dramatică* (1948), ca și actualele *Școala de muzică și Școala Populară de Artă* au dat mișcării artistice sătmărene muzicieni înzestrați, unii dintre aceștia impunîndu-se ca personalități în viața artistică a patriei noastre. Înființarea în toamna acestui an a Liceului de muzică, atît de necesar, corespunde de asemenea unor imperioase cerințe ale actualei mișcări artistice din Satu Mare.

Momentul hotărîtor al înființării Filarmonicii l-a constituit strîngerea forțelor artistice locale cu care s-a reușit alcătuirea unei orchestre și prezentarea primului concert simfonic la 14 martie 1947. Programul cuprindea *Rapsodia I* de George Enescu, *Uvertura „Freischutz"* de Weber și *Suita Românească* de Geiger. Timp de 3 ani, Filarmonica a desfășurat o bogată activitate în oraș, ca și în multe localități învecinate. Justificîndu-și necesitatea în viața artistică și culturală a orașului, Filarmonica a devenit orchestră simfonică oficială subvenționată de stat.

La 5 ianuarie 1950 are loc concertul inaugural al orchestrei *Filarmonice de Stat* dirijată de primul ei șef de orchestră permanent Alexandru Egressi. *Uvertura „Semiramida"* de Rossini, *Vals-Fantezie* de Glinka, *Scena pastorală* de Petre Elinescu aveau să deschidă un repertoriu apreciat de publicul local și să-l permanentizeze în viața muzicală a instituției.

Cîteva cifre ni se par semnificative: numai în primul an al existenței sale oficiale Filarmonica a dat 92 de concerte la care au participat 46775 auditori. Interesul publicului meloman pentru muzica simfonică s-a oglindit în anul următor (1951), cînd 65003 persoane au asistat la 101 concerte. Dacă ținem seamă că orașul Satu Mare se numără printre localitățile medii ale țării cu populație (pînă la 70.000 locuitori), cifrele amintite sînt mai mult decît grăitoare.

De-a lungul celor două decenii s-au perindat la conducerea Filarmonicii oameni devotați muzicii și instituției: Richard Egressi, Paul Erdös, Vasile Goldner, Ioan Micu și Corneliu Dumbrăveanu, actualul director și dirijor al orchestrei.

Condusă de dirijorii ei permanenți: Richard Egressi, și Alexandru Egressi, Alexandru Fischer, Liviu Floarea, Tadeus Krzizanowsky, Alexandru Munteanu și Corneliu Dumbrăveanu, orchestra și-a dezvoltat calitățile interpretative ajungînd astăzi o formație meritorie. Repertoriul bazat în special pe muzica clasică și romantică universală și românească s-a îmbogățit an de an cu valoroase lucrări aparținînd unor diferite școli, curente și orientări stilistice dintre care muzica modernă ocupă un loc însemnat.

Împlinirea celor 20 de ani de la înființare, marcată prin prezentarea unui reușit „Festival muzical", reprezintă nu numai un bilanț artistic, ci și un moment de reflectare la drumul parcurs, dar mai ales de întrevedere a perspectivelor ce se deschid înaintea acestui înzestrat colectiv.

Programul celor 5 concerte de muzică simfonică și de cameră a demonstrat posibilitățile artistice ale

ansamblului, adaptate la particularităţile diferitelor stiluri muzicale.

Sub bagheta dirijorilor Mircea Basarab, Corneliu Dumbrăveanu şi Alexandru Munteanu, orchestra a răspuns cu supleţea şi sensibilitatea caracteristică instrumentiştilor cu experienţă, în interpretarea unor creaţii ca *Serenada pentru orchestră de coarde* de Elgar, *Simfonia nr. 33* de Haydn, *Simfonia a V-a* de Schubert, *Suita haiducească* de Liviu Comes sau *Rapsodia* de Mircea Basarab. Formaţia a arătat calităţi apreciabile şi în susţinerea acompaniamentelor unor concerte tălmăcite de violoniştii : Mihai Constantinescu (*Concertul nr. 3* de Mozart), Ştefan Ruha (Ceaikovski), pianista Zlatta Feller din Iugoslavia (Schumann), precum şi a unor piese interpretate de soliştii vocali Lucia Stănescu, Teodora Lucaciu şi Claudia Pop Dan.

În ce priveşte orchestra trebuie să apreciem în special calităţile grupului coardelor. Considerat pe bună dreptate baza ansamblului, el sună omogen, posedă un apreciabil simţ ritmic, precizie de atac şi multă supleţe. Cele trei părţi ale Suitei lui Corelli : *Sarabandă, Giga* şi *Badinerie,* ne-au relevat stări afective contrastante, variate şi nuanţate ca expresie. Socotim că în centrul activităţii orchestrei ar fi bine să stea abordarea unui cît mai mare număr de lucrări scrise pentru formaţii de coarde. Lărgirea repertoriului cu creaţii de acest gen ar deschide orchestrei noi orizonturi în creşterea măiestriei interpretative.

Reuşitul concert de muzică de cameră dirijat de Corneliu Dumbrăveanu, ca şi celelalte piese executate, printre care *Suita „Din cătănie"* de Paul Constantinescu, au relevat resursele instrumentiştilor. Orientarea elementelor valoroase din orchestră către muzica de cameră va avea un rol important în dezvoltarea gîndirii artistice a instrumentiştilor, ducînd la creşterea capacităţii lor artistice.

Apreciem performanţa orchestrei în susţinerea celor cinci concerte prezentate la un nivel artistic ridicat, ce onorează formaţia sătmăreană. De aici orchestra simfonică va trebui să pornească mai departe pe treptele mereu ascendente ale perfecţionării artistice.

În legătură cu actuala aniversare ne-am adresat dirijorului Corneliu Dumbrăveanu, directorul Filarmonicii, pentru a ne împărtăşi cîteva păreri despre formaţia pe care o conduce.

— Aş dori să ne vorbiţi despre stadiul actual al orchestrei.

— Orchestra noastră a parcurs în decursul stagiunilor un repertoriu bogat şi variat, axat îndeosebi pe creaţiile compozitorilor clasici şi romantici. Mai puţin ne-am preocupat de muzica preclasică şi contemporană. Aceste din urmă domenii ale artei muzicale sînt mai pretenţioase. Primul cere o mare acurateţe, prin lipsa, ca să spun aşa, a ascunzişurilor sonore, totul trebuie să sune clar şi expresiv ; cel de al doilea pune probleme tehnice la fiecare pas : complexitate ritmică şi contrapunctică, linii melodice sau motive scurte care se desfăşoară cu multă mobilitate, dozări de timbruri şi sonorităţi etc. Cu toate acestea, în ultima vreme orchestra a interpretat *Divertismentul pentru orchestră* de Béla Bartók, Suita „Pasărea de foc" de Stravinsky, *Simfonia a V-a* de B. Martinu ş.a., pe lîngă simfonii de Haydn şi mai ales de Mozart.

— Ce ne puteţi spune despre orchestra propriu-zisă, despre compartimentele ei ?

— Grupul instrumentelor de coarde are multă mobilitate şi căldură în sunet, ceea ce permite interpretări variate în stiluri deosebite şi mai ales flexibilitate la intenţiile dirijorilor care se perindă la pupitru. Suflătorii ne pun oarecari probleme. Instrumentele de mărci diferite, greu de acordat, apoi lipsa de instrumentişti la compartimentele : corn, trombon, oboi şi percuţie, reprezintă dificultăţi pe care trebuie să le învingem. Conservatorul şi resortul de specialitate din Minister ar trebui să se preocupe mai mult de repartizarea unor cadre de instrumentişti valoroşi la formaţiile noastre simfonice din provincie.

— În legătură cu publicul de concert care vă urmăreşte activitatea şi care răspunde printr-o participare atît de mare la manifestările orchestrei — cunosc faptul că anul acesta aţi reuşit să faceţi peste 200 de abonamente la concertele simfonice — ce ne puteţi spune ?

— Publicul de concert este deosebit de receptiv ; de altfel am căutat ca programele noastre să reflecte preferinţele lui, totuşi ne străduim în permanenţă să îmbogăţim repertoriul, aşa cum am arătat mai sus, să creştem nivelul cultural artistic, introducînd lucrări mai pretenţioase, piese noi şi în primă audiţie.

— Ce iniţiative aţi avut în legătură cu creşterea tineretului, culturalizarea lui ?

— Desigur că tînăra generaţie, viitorul public de concert ne preocupă în special. Pentru culturalizarea muzicală a tineretului am organizat concerte-lecţii, din păcate însă acestea au avut o activitate sporadică. Ne gîndim în viitor la o colaborare mai intensă cu profesorii de muzică din licee pentru atragerea elevilor în sala de concert.

— Am dori să cunoaştem ceva despre colaborarea tinerilor artişti.

— În perioadele anterioare ca şi în prezent am căutat să stimulăm pe tinerii interpreţi. Dirijorii Octav Calleya şi Aurel Niculescu şi-au făcut debuturile excelente la pupitrul formaţiei noastre. Pe podiumul de concert au apărut Delia Bogăţilă, Luminiţa Grama, eleve ale Şcolii de muzică din Baia Mare. De asemenea, rezultate bune am obţinut în colaborarea cu şcolile de muzică din Satu Mare şi Baia Mare, ajutînd tinerii dotaţi să-şi manifeste talentul cu orchestra. Vom continua şi în viitor să dezvoltăm această acţiune.

— Ce ne puteţi spune despre interpretarea muzicii româneşti ?

— Muzica românească se bucură de o atenţie deosebită din partea orchestrei care se străduieşte s-o asimileze, să o redea publicului în cele mai bune condiţii. Am prezentat multe creaţii în primă audiţie locală ; în perspectivă vom face tot ce ne va sta în putinţă să interpretăm lucrările compozitorilor noştri aparţinînd celor mai variate stiluri şi concepţii artistice.

SILVIAN GEORGESCU

Al IV-lea Congres al compozitorilor sovietici

Cel mai de seamă eveniment al lunilor trecute, în activitatea muzicienilor sovietici l-a constituit desfăşurarea lucrărilor celui de al IV-lea Congres al compozitorilor. Această largă consfătuire abordînd cele mai importante probleme ale muncii componistice, muzicologice şi educative, a avut ca principal obiectiv analizarea realizărilor cuprinse în intervalul de şase ani, care a urmat celui de al III-lea Congres. Raportul primului secretar al Uniunii compozitorilor sovietici, Tihon Hrenicov, este în acest sens edificator pentru orizontul artistic general al muzicienilor, pentru bilanţul reuşitelor şi dezbaterea principalelor obiective care îşi aşteaptă rezolvarea. Privind retrospectiv aspectele evoluţiei artei componistice universale contemporane, Tihon Hrenicov a subliniat unele trăsături caracteristice în legătură cu esenţa progresului limbajului muzical. O clară diferenţiere a valorilor artistice se impune, pentru ca muzicienii să nu se lase seduşi de mode şi curente efemere, în dauna unor dezbateri de conţinut, esenţiale pentru adevăratul progres al artei. Analizînd profilul diferitelor personalităţi contemporane, vorbitorul a acordat o deosebită importanţă unităţii de principii estetice şi diversităţii de stiluri pe care o prezintă afirmarea şcolilor naţionale în ţările socialiste, considerînd că munca creatorilor sovietici nu poate fi despărţită de realizările valoroase obţinute de acestea. „Compozitorii din ţările socialiste — a spus Tihon Hrenicov — au, laolaltă cu noi, ţeluri comune, artistice şi ideologice. Ne simţim legaţi de ei prin strînse relaţii de prietenie. Desigur, înţelegem pe de altă parte, că fiecare cultură naţională are trăsături specifice, tradiţii şi drumuri personale. Printre fondatorii acestor tradiţii se află maeştri de renume mondial, clasici ai contemporaneităţii, ca Bela Bartók şi Zoltan Kodaly, în Ungaria, George Enescu, în România, Karol Szimanowsky, în Polonia, Hans Eisler, în Germania, Leos Janacek în Cehoslovacia. Împreună cu alţi muzicieni remarcabili ai epocii noastre, ei au pus bazele întregii arte progresiste a secolului XX. Avem o înaltă stimă pentru creatorii contemporani din ţările socialiste, care continuă cu succes tradiţiile realiste ale culturilor respective şi care luptă împreună cu noi pentru pace, democraţie şi socialism". Adăugînd aprecieri călduroase, privind unele personalităţi ale artei contemporane, Tihon Hrenicov a subliniat ideea că în faţa tendinţelor ce se manifestă sub cele mai diverse forme, compozitorii sovietici nu înţeleg să rămînă doar martori pasivi, ci ştiu că trebuie să militeze, pentru a apăra principiile fundamentale ale artei închinate omului atît pe tărîm creator cît şi teoretic.

O mare parte a raportului primului secretar a fost consacrată lucrărilor apărute în ultimii ani, în muzica sovietică. Considerînd că acestea reprezintă o continuare a principalelor linii de creaţie indicate de maeştri ca Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian, vorbitorul a arătat că există în prezent noi lucrări ce reţin atenţia, răspunzînd unora dintre dezideratele vieţii muzicale contemporane. Sînt amintite operele *Virinée* de Sergei Slonimski şi *Sfîrşitul escadrei* de Vitali Gubarenco, Simfoniile de B. Liatoşinski, A. Alexandrov, N. Peiko, Boris Ceaikovski, piese vocal simfonice, oratorii, cantate de Taktakişvili, Kabalevski, Sidelnicov, Sviridov. Tematica unor astfel de lucrări, după cum se remarcă, a căpătat o varietate din ce în ce mai mare, alături de idei legate de lupta poporului, de revoluţie, apărînd acum elemente noi, ce reflectă realităţi contemporane. Departe de a accepta limitarea mijloacelor de expresie la soluţii consacrate, se caută acum o urmărire consecventă a evoluţiei bazate pe substanţa muzicii populare, pe investigaţii ale diferitelor domenii privind formele şi genurile muzicale, orchestraţia, cele mai recente cuceriri ale tehnicii. Muzicologia, prin teoreticieni de renume, ca şi prin noi nume de abia acum afirmate, critica muzicală, folcloristica, se înscriu de asemenea pe aceleaşi coordonate specifice dezvoltării culturii şi artei sovietice. Întreaga activitate a muzicienilor sovietici, subliniază în încheiere Tihon Hrenicov, are ca trăsătură caracteristică, poziţia militantă, combativă a artiştilor, nemijlocita legătură cu poporul în lupta strîns unită pentru construirea comunismului. Sarcinile ce le revin sînt bazate pe misiunea unirii tuturor forţelor pentru împlinirea nobilei cauze a consolidării culturii viitorului.

La Uniunea compozitorilor, o serie de audiţii au prezentat noi lucrări ale creatorilor sovietici — opera *Jurnalul unui nebun* de J. Butsko, după Gogol, piese instrumentale de L. Knipper — şi din ţările socialiste. Cîteva premiere lirice şi coregrafice ne reţin de asemenea atenţia. La Leningrad, pe scena Teatrului Academic, baletul *Antoniu şi Cleopatra* de E. Lazarev (după Shakespeare), iar la Comedia lirică, opereta *Viaţa mea vă aparţine, signora !* de V. Berenkov. Teatrul de operetă moscovit a montat opereta *Creaţiunea Evei* de V. Vlasov, iar teatrul Academic de operă şi balet din Talinin, opera pentru copii *Marele magician* de A. Garchner. Dintre ultimele publicaţii ale editurii sovietice MUZICA, semnalăm cîteva titluri : Caracterul naţional în muzică de N. Saknhnazarova, Însemnările unui şef de orchestră de A. Pazovski, Opera sovietică de L. Poliacova, Probleme ale teoriei muzicale, Genurile muzicii, Probleme ale interpretării şi pedagogiei viorii (culegeri de studii) ; de asemenea, sub îngrijirea Institutului de Istoria artei a Academiei de ştiinţe, a apărut primul volum din vasta lucrare Cultura artistică rusă la sfîrşitul sec. XIX şi începutul sec. XX (Arta spectacolului şi Muzica).

LILIANA CONSTANTINESCU

Primăvara la Praga 1969

Capitala Cehoslovaciei a îmbrăcat și în acest an, între 12 mai și 4 iunie, haina sărbătorească și de mare ținută artistică a tradiționalului festival muzical „Primăvara la Praga". Programul celor 50 de concerte, recitaluri și spectacole de operă susținute în frumoasele săli „Smetana" și „Dvorák", în istoricele catedrale și bazilici pragheze, pe scena „Teatrului Național" sau în holul „Muzeului Național" a cuprins lucrări din variate epoci și stiluri, în interpretarea unora din cei mai mari dirijori, instrumentiști și cîntăreți ai zilelor noastre precum și a unor formații muzicale de renume, dăruind auditorilor trăiri estetice de neuitat.

Chiar de la început ținem să subliniem excelenta organizare a acestei a 24-a ediții a festivalului. „Pražské jaro 1969" a respectat cu strictețe întregul program preconizat, iar oaspeților săi le-au fost create condiții optime de participare la toate manifestările pe care și le alegeau din caietele-program și pliantele puse la dispoziție. Adevărate „expoziții" de discuri, reviste și cărți de specialitate, broșuri de popularizare a unor creații, compozitori și interpreți erau la îndemîna tuturor celor care doreau să se documenteze pînă și în timpul pauzelor respectivelor concerte.

Neintenționînd a face o privire exhaustivă și nici o selecție obiectiv ierarhizată a concertelor, recitalelor și spectacolelor de operă prezentate, ci doar a încerca să desprindem din tabloul multicolor al festivalului aspectele care ne-au prilejuit cele mai puternice impresii și emoții artistice, vom da mai întîi cîteva nume și titluri edificatoare.

Dirijorii : Herbert von Karajan, sir John Barbirolli, Rudolf Kempe, Alberto Erede, Charles Ravier, Roberto Benzi, Alois Klima, Günther Wand, Václav Smetácek, Lovro von Matačič, Martin Turnovsky, Zdeněk Košler, Marin Constantin, Karel Ančerl, Vaćlav Neumann, Ladislav Slovák, Jaroslav Krombholc, Bohumil Gregor, Bohumir Liška, Andrej Volkonskij, cîntăreții : Elisabeth Schwarzkopf, Gerard Souzay, Karel Berman, Alena Miková, Beno Blachut, pianiștii : Alexis Wiissenberg, Paul Badura-Skoda, Maurizio Pollini, Martha Argerichová, violoniștii : David Oistrah, Ruggiero Ricci, Christian Ferras, Josef suk, Petr Messiereur, Sidney Harth, violoncelistul János Starker, oboistul Derek Wickens, violistul Frederick Riddle, organiștii Milan Slechta și Ivan Sokol, precum și formații ca : orchestra filarmonicii din Berlin, orchestra filarmonicii regale din Londra, orchestra filarmonicii cehe, orchestra filarmonicii slovace, „Ansamblul polifonic" din Paris, corul „Madrigal" din București, corul „Madrigal" din Moscova, orchestra cehoslovacă Radio, orchestra simfonică pragheză, ansamblul ceh „Armonia", „Soliștii din Zagreb", „Orchestra pragheză de cameră fără dirijor", s-au produs (lista ar mai putea încă fi completată !) pe podium-urile de concert pragheze, conferind, o dată în plus, pitorescului și străvechiului oraș de cultură de pe Vltava aureola unui prestigios centru muzical, în care și-au dat întîlnire muzicieni de faimă internațională.

Dacă amintim în plus și faptul că repertoriul abordat s-a distins printr-o judicioasă întocmire, incluzînd între primul și ultimul concert (în mod semnificativ și conform tradiției festivalul s-a deschis cu „Patria mea" de Smetana și s-a încheiat cu „Simfonia a IX-a" de Beethoven) atît capodopere ale literaturii preclasice, clasice sau romantice, cît și lucrări reprezentative ale secolului nostru (între care operele complete ale lui L. Janacek, pagini din creația lui Britten, Prokofiev, Bartók, Stravinsky, W. Walton, M. Tippet, Schönberg, I. Pizzetti, Dallapiccola, F. Chaun, L. Fiser) și răspunzînd astfel exigențelor celor mai variate ale publicului, întreaga semnificație a festivalului „Primăvara la Praga 1969" apare, credem, mai clar conturată.

În ce ne privește, multe din clipele de adevărată elevație artistică resimțite în acele zile festive, continuă să se păstreze, vii, în amintire. De neuitat, ne va rămîne, de pildă, audierea „Simfoniei a IV-a" de Beethoven, a poemului simfonic „O viață de erou" de R. Strauss, a „Muzicii pentru corzi, percuție și celestă" de Bartok și a „Simfoniei a II-a" de Brahms, sub bagheta lui Herbert von Karajan, conducînd transfigurat de intensa-i trăire interioară orchestra berlineză (ce coeziune rară a tuturor compartimentelor !), spre comunicarea celor mai profunde sensuri ale muzicii.

Un alt mare dirijor, Rudolf Kempe, în fruntea nu mai puțin renumitei orchestre regale londoneze, ne-a insuflat convingerea că nu poate exista altă cale de tălmăcire a simfoniilor „Din lumea nouă" de Dvořák și a celei de „a cincea" de Bruckner, decît aceea pe care a adoptat-o : claritate extremă, construcție logică, o energie ce nu exclude multiple nuanțe expresive.

Dirijînd orchestra filarmonicii cehe, sir John Barbirolli ne-a impresionat prin distincția și rafinamentul subtil cu care a redat „Simfonia fantastică" de Berlioz, prin dramatismul imprimat „Simfoniei da Requiem" de Britten și prin ponderea și suplețea cu care a acompaniat pe Christian Ferras — violonist virtuos și în același timp sensibil, interiorizat — în „Concertul în re minor" de Sibelius.

O bună impresie ne-a lăsat — prin precizia și naturalețea execuției — și concertul dirijat de Martin Turnovsky la pupitrul orchestrei simfonice Radio a Cehoslovaciei, care a înscris în program piesa simfonică „Proces" (după Kafka) a compozitorului ceh F. Chaun, „Concertul pentru pian în Mi bemol major, K. V. 482" de Mozart — solist un mare specialist al creației mozartiene : Paul Badura-Skoda — și „Simfonia a IV-a" de Martinu.

Trecînd acum la recitalele audiate, trebuie s-o amintim în primul rînd pe Elisabeth Schwarzkopf, marea cîntăreață a cărei vrajă ne stăpînește încă dînd glas — cu acea puritate stilistică ce-i este proprie — unor lieduri de Gluck, Mozart, Schubert, Schumann, Wolf și R. Strauss, în acompaniamentul extraordinarului pianist Geoffrey Parsons.

În lumi muzicale mirifice ne-a transpus și un alt celebru duo de prestigiu : violonistul David Oistrah — pianista Frida Bauer, interpretînd lucrări de Bach, Prokofiev, Beethoven, Janacek și Bartok, cu acea perfecțiune caracteristică interpreților cultivați ce se dăruiesc total artei lor.

Ruggiero Ricci, uluitor din punct de vedere al virtuozității tehnice (a apărut într-un recital cu piese pentru vioară solo de Bach, Bartok, Paganini și în „Concertul nr. 3" de S. Saëns) ne-a decepționat sub aspectul trăirii emoționale.

Dintre formațiile camerale, o adevărată „revelație" ne-a produs-o „Ansamblul polifonic din Paris", sub conducerea lui Charles Ravier — cuprinzînd 15 membri : 6 cîntăreți plus o grupă instrumentală acompaniatoare — care a executat în cel mai autentic stil și cu o ireproșabilă sincronizare și suplețe ritmică, madrigale și dansuri franceze și spaniole din epoca Renașterii.

„Soliștii din Zagreb", dirijați de Vladimir Ruzdjak au realizat momente de înalt nivel artistic rezultate dintr-o afinitate de concepție și o practică demnă de toată considerația. (În program au figurat Vivaldi, A. Scarlatti, J. Slavenski, Mozart).

Formația noastră corală camerală „Madrigal", condusă de Marin Constantin, a cucerit și de astă dată sufragiile unanime ale auditorilor prezenți în număr mare în cea mai frumoasă biserică barocă din Praga, „Sf. Nicolae". Execuția „Missei brevis" și a unor madrigale de Palestrina, a unor creații ale vechii muzici bizantine și a „Scenelor nocturne pentru două coruri pe versuri de F. Garcia Lorca" de A. Vieru, a însemnat o nouă confirmare a unor multiple calități artistico-interpretative, printre care omogenizarea vocilor, probitatea stilistică, precizia ritmică și intonațională, expresivitatea frazării, gradația inteligentă a nuanțelor și conținutului emoțional.

Referitor la spectacolele de operă la care am asistat („Don Giovanni" de Mozart, „Hry o Mariii" (Povestiri despre Maria) de Martinu și „Káta Kabanová" de Janacek), putem afirma că la fiecare din ele ne-au captivat autenticitatea concepției, sugestivitatea decorurilor, sudura ansamblului de interpreți.

Dacă în opera lui Martinu — de fapt o tetralogie avînd la bază 4 străvechi legende cu substrat biblic — montarea ne-a apărut oarecum supraîncărcată (regia : Ladislav Stros), muzica în sine și interpretarea ei ne-au făcut să trecem cu vederea toate convenționalismele proprii genului. De reținut numele dirijorului : Bohumir Liška — extrem de sigur și de expresiv — precum și al sopranelor : Libuše Domaninska, Drahomira Tikalová, Ivana Mixova și Marcela Machotková — care s-au impus prin muzicalitate și o prezență scenică din cele mai plăcute.

Dar marea reușită a colectivului operei pragheze pe scena Teatrului Național — „Narodni Divadlo" — ne-a părut a fi fost spectacolul „Káta Kabanová" de Leos Janacek, sub conducerea muzicală competentă a lui Jaroslav Krombholc și în regia lui Hanus Thein. Cunoscuta dramă a lui N. Ostrovski și-a găsit un strălucit echivalent muzical în paginile de un dramatism sobru, al acestei opere de Janacek, poate cel mai reprezentativ compozitor ceh. Montarea, decorurile, evoluția personajelor — dintre care se cuvine să menționăm alături de Libuše Domaninska în rolul titular, pe Ivana Mixova *(Varvara)*, Victor Koci *(Boris)*, (Jaroslava Dobra *(bătrîna Kabanicha)*, Jaroslav Striska *(Tichon)*, Vladimir Jedenáctik *(Dikoj)* și Zdenek Svehla *(Kudrjas)* — spre deznodămîntul conflictului, intervențiile corului, sublinierea de către orchestră a unor importante momente psihologice, au conlucrat în a menține, la un înalt grad, o tensiune permanentă.

În Catedrala „Sf. Vit", cea mai grandioasă construcție bisericească în stil gotic a Cehoslovaciei — aflată în centrul străvechiului castel Hradcany — ce adăpostește neprețuite comori de artă, am ascultat oratoriul „Sfînta Ludmila" de Dvořák, sub bagheta lui Alois Klima, în interpretarea orchestrei și corului radiodifuziunii cehoslovace, a corului de copii al Radiodifuziunii cehoslovace și a soliștilor Eva Zikmundová, Marie Mrázová, Beno Blachut, Viktor Koci, Richard Novák. Ecoul bolților înalte nu a prejudiciat impresionanta audiție, ci dimpotrivă, i-a sporit efectul. În acest cadru, muzica lui Dvořák, monumentală frescă sonoră în care sînt valorificate atîtea vechi melodii și ritmuri cehe, a răsunat cu atît mai solemn.

Cu regretul de a nu fi asistat la *toate* concertele, recitalurile și spectacolele de operă ale acestei ediții a festivalului „Primăvara la Praga" — în aceeași seară fiind programate mai multe manifestări, adesea pentru noi la fel de atractive — ne exprimăm, în încheiere, satisfacția de a ne fi numărat printre auditorii care umplînd de fiecare dată pînă la ultimul loc sălile de concert, au aplaudat mari muzicieni la o mare sărbătoare a muzicii.

RODICA OANA POP

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Information
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Prix de l'Union des Compositeurs

Theodor Grigoriu

La tradition des prix qui viennent couronner les efforts des compositeurs de Roumanie, illustrée déjà il y a quelques dizaines d'années par le prix national „George Enesco" et de nos jours par les prix récemment accordés par l'Etat et l'Académie de la R. S. de Roumanie, se poursuit à travers l'institution toute récente des prix de l'Union des Compositeurs. Idée formulée lors des débats de l'Assemblée Générale des Compositeurs et Musicologues du mois de Décembre 1968, les prix de l'Union des Compositeurs sont devenus une réalité à l'occasion de leur décernement en Juin 1969, dans le cadre d'une séance solennelle du Comité.

Un nombre important d'ouvrages musicaux et musicologiques réalisés pendant les années 1967—1968 ont été appréciés comme étant d'une valeur particulière et significative pour la diversité des préoccupations créatrices de la musique actuelle roumaine.

Le prix pour ouvrages vocaux-symphoniques a été accordé à la Cantate „La maison" de *Ştefan Mangoianu,* un morceau plein de verve et d'optimisme, écrit dans un langage clair et particulièrement expressif. Longuement élaborée, cette cantate témoigne une fois de plus le talent du compositeur, l'originalité de sa conception musicale. Ce même prix a été aussi accordé à la cantate „Ulysse" de *Liviu Glodeanu,* ouvrage qui s'inscrit parmi les réalisations intéressantes de ce jeune et talentueux compositeur, dont chaque oeuvre nouvelle apporte le témoignage d'un nouvel aspect de sa „voix" musicale personnelle.

Le prix pour ouvrages symphoniques a été décerné à *Ludovic Feldmann* pour „Variations symphoniques". Le compositeur, doué d'un sens impressionant du sérieux, manifeste dans ses ouvrages un lyrisme intensément dramatique et réalise dans cette dernière composition une de ses pages les plus élevées.

Le prix pour ouvrages symphoniques de petites dimensions a été accordé à l'ouvrage „Motifs de décoration du Maramureş" de *Corneliu Dan Georgescu,* considéré dès sa première audition comme un véritable bijou du genre symphonique de petite taille. Bon connaisseur du folklore, Corneliu Dan Georgescu réussit à surprendre les couleurs inédites et pleines de charme de la musique du nord du pays et les transpose dans un morceau qui ne se borne pas au seul niveau ethnographique, mais acquiert le souffle d'une oeuvre personnelle par l'originalité du traitement orchestral et de la forme.

Le prix ci-dessus a également été accordé au compositeur *Mihai Moldovanu,* toujours actuel dans notre vie musicale, pour son morceau orchestral „Vitraux". La suggestivité de l'ouvrage, son timbre et son expression en font une page de valeur pleine de significations dans le contexte de la création musicale actuelle.

Le prix pour la musique de chambre a été décerné au compositeur *Adrian Raţiu* pour son morceau „Concertino per la musica nova". D'une musique sobre, riche en idées, ce morceau réussit à intégrer une série de suggestions techniques fort actuelles dans un déploiement relativement traditionnel. Par sa noblesse et sa sincérité, l'ouvrage d'Adrian Raţiu justifie son excellente appréciation bien méritée, dans le pays autant qu'à l'étranger où il a été présenté par l'ensemble „Musica Nova" auquel du reste il a été dédié.

Le prix pour musique de chambre vocale a été décerné à *Tudor Ciortea* pour son Madrigal sur vers de Lucian Blaga intitulé „Chanson pour tous les deux" ; il est l'auteur d'un grand nombre de lieds entrés dans le fonds d'or de ce genre musical.

Le prix pour ouvrages de musique chorale a été obtenu par *Liviu Glodeanu pour* „Deux madrigaux" sur vers populaires ; de même, *Radu Paladi* pour sa composition „Pays nouveau, pays bien-aimé" (sur vers de Vlaicu Bîrna) et enfin *Laurenţiu Profeta,* pour sa chanson „Aujourd'hui nous défilons" (sur vers de C. Cârjan) ont obtenu ce prix pour chansons de masses.

Le prix pour musique légère a été décerné à *Radu Şerban* pour une de ses chansons qui jouit d'un beau succès : „La rue". Le prix pour musique de fanfare a été obtenu par *Savel Horceag* pour l'ouvrage „Suite d'esquisses symphoniques" et par *Aurel Popa* pour l'ouvrage „Suite patriotique".

Le compositeur et musicologue *Zeno Vancea* a été distingué du prix de musicologie (Histoire de la Musique) pour son ouvrage „La création musicale roumaine aux XIX-e-XX-e siècles" — dont seul le premier volume vient de paraître ; l'ouvrage peut être facilement considéré comme l'aboutissant de recherches longues et approfondies dans le domaine de l'histoire de la musique roumaine.

Le même prix a été décerné à *Petre Brîncuşi* pour l'ouvrage „Histoire de la musique roumaine".

Autre prix de musicologie (pour ouvrages de vulgarisation) : accordé à *Octavian Lazăr Cosma* pour son ouvrage „L'Oedipe énescien" qui représente une valeur considérable en ce qui concerne l'investigation pertinente de l'oeuvre énescienne, envisagée dans le contexte des contributions à la musicologie roumaine.

Pour son importante contribution à la vulgarisation des oeuvres de musique universelle dans notre pays, *Wilhelm Berger* a été distingué du prix de musicologie, pour son traité sur „La musique symphonique barroque et classique".

Corneliu Dan Georgescu a obtenu le prix de musicologie (pour ouvrages de critique musicale, folklore et éducation musicale) pour son recueil intitulé „Airs de danse d'Olténie".

* * *

NOUVEAUX OUVRAGES

SECTION de musique symphonique, vocale-symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

Sandu Albu : Deux lieds (Le Coucou, Chanson, sur vers d'O. Goga) ; *A. Albin :* Divertissement pour basson et piano ; *Mansis Barberis :* „Doïna" pour voix et trois instruments (hautbois, clarinette et harpe) ; *Nicolae Brînzeu :* Cantate du „Maître Manole" (sur vers de Vasile Alecsandri) ; *Tudor Ciortea :* „La ballade du fils perdu" pour trois sopranos, clarinette, violoncelle et harpe (sur vers de L. Blaga) ; „L'oiseau inconnu" (sur vers de T. Arghezi) ; „Couleurs", quatre miniatures pour voix et piano (sur vers d'Adrian Maniu) ; *Nicolae Coman :* Sept lieds sur vers de Sapho, Michel-Ange, Sandberg et Mariana Dumitrescu ; *George Draga:* Ouverture de concert pour orchestre ; *Florin Dimitriu :* Triptyque symphonique ; *Liviu Glodeanu :* „Zamolxes", opéra radiophonique, livret du compositeur d'après une pièce de théâtre de L. Blaga ; *Corneliu D. Georgescu :* „Blanc-Noir", morceau pour orchestre ; *Vasile Herman :* „Polyphonie". morceau pour orchestre ; *Liviu Ionescu :* „L'étrange troubadour", ballet ; *Walter M. Klepper :* Trois lieds pour voix et 12 instruments (sur vers de A. Blandiana) ; *Matei Kozma :* Trois morceaux pour orgue ; *Emil Lerescu :* Deux lieds (sur vers de Mariana Dumitrescu) ; *Lucian Meţianu :* „Eloge", morceau pour orchestre ; *Mihai Moldovan :* „Poèmes", pour orchestre de chambre ; *Traian Mihăilescu :* Quatuor de cordes ; *Octavian Nemescu :* „Polyrythmiques", morceau pour clarinette et piano ; *Ştefan Niculescu* „Aphorismes", pour vingt solistes et cheur (sur vers d'Héraclithe d'Ephèse) ; *Virgil Oniţiu :* „Inscription", lied (sur vers de T. Arghezi) ; *Smaranda Oţeanu :* „Gouache" ; *Carmen Petra-Basacopol* — Divertissement pour harpe, quintette d'instruments à vent, contrebasse et xilophone ; „La fille et le masque", ballet sur livret de N. Coman ; *Doru Popovici* : „Codex Caïoni", morceau pour orchestre de cordes ; „Musique funèbre" pour violon et piano ; *Andreas Porfetye* „Détentes", six lieds (sur vers de N. Labiş) ; *Mircea Popa :* Sonate op. 2 pour violon et piano ; *Vasile Spătărelu :* „Inscription", „Elégie et Burlesque", pour violon et piano ; *Sigismund Toduţă :* l'Oratoire „Mioriţa" (sur vers de V. Alecsandri) ; *Achim Stoia* : „Trois inscriptions" pour voix et piano (sur vers de T. Arghezi) ; *Marius Suciu :* la Cantate „Arc reflèxe" ; Quatuor de cordes ; *Cornel Ţăranu :* „Chanson" pour orchestre de cordes ; *Dan Voiculescu* ; trois lieds (sur vers de L. Blaga et N. Stănescu) ; „Spirales", morceau pour piano ; *Sorin Vulcu :* Symphonie ; *Radu Zamfirescu :* Quatuor de cordes ; *Stefan Zorzor :* Quatuor de cordes op. 2 *Adalbert Winkler :* „Les portes de la lumière" ouverture symphonique.

SECTION de musique chorale :

Zoltan Aladar : „Sous le ciel ensoleillé" (sur vers de V. Bîrna) ; *Josef Birtalan :* „Quel beau pays que le nôtre !" (sur vers de Sandor K.) ; *Sorin Cioroiu :* „La Patrie" (sur vers de V. Tulbure) ; *Bodiszar Csiky :* „Je garde en mon coeur" (sur vers de I. Horvat) ; *George Derieţeanu :* „A Grivitza, en '33" (sur vers de V. Tulbure) ; *Mihai Moldovan :* „Sortilèges" ; *Constantin Palade :* „Feuille verte de noyer" ; „Berceuse" ; „La corneille" ; *Zaharia Popescu :* „Un nouveau printemps nous arrive" ; „La moisson" ; *Vasile Timiş :* „Pourquoi te berces-tu, forêt ?" ; „Au coeur de la forêt dense" (sur vers de M. Eminescu) ; *George Vancu :* „Béni sois-tu pays roumain".

SECTION de musique d'opérette, légère et de danse :

A. Albin : „A l'aube, loin de la rive" ; „Là-haut dans les Carpates" (sur vers de T. Potîrcă) ; *Ion Cristinoiu :* „Depuis quelque temps" (sur vers de M. Dumbravă) ; *E. Deda :* „Ne t'attriste pas", „Dis, lautar, dis" (sur vers de H. Negrin) ; „Je suis fautif" (sur vers de I. Preda) ; *Florentin Delmar :* „La Roumanie s'élève" (sur vers de I. Traian) ; *Wilhelm Demian :* „La porte tournante", opérette sur livret de E. Sarcossi et H. Bella ; *Aurel Giroveanu :* „Qui me plaît ?" ; „L'arbre aux feuilles d'or" (sur vers de T. Mușatescu) ; *Mișu Iancu :* L'accordéoniste virtuose", morceaux pour accordéon ; *Ștefan Kardoș :* „Autrefois", „Ne pars pas" (sur vers de C. Cârjan) ; „Qu'arrive-t-il à mon esprit ?" (sur vers de Tia Mureș) ;*Nicolae Kirculescu :* „Ce que la vie peut être bizarre, parfois !" „Les journées s'écoulent à tir d'ailes" (sur vers de H. Negrin) ; „Les marches" ; „Un brin de pissenlit" (sur vers de T. Utan) ; „La petite valse", morceau pour piano solo ; *Alexandre Mandy :* „La terre", „La colonne infinie", „Pourquoi ne m'as-tu pas lâché ?", „Pourquoi, pourquoi ?" (sur vers de T. Mușatescu) ; *Aurel Manolache :* „C'est pour ton bien" (sur vers de E. Mirea) ; *L. Profeta :* Moi, je ne suis pas moi-même" (sur vers de C. Cârjan) ; „Après moi, le déluge" (sur vers de M. Dumbravă) ; *Elly Roman :* „Une larme, un sourire" ; „Qui prendra la corbeille aux fraises ?" (sur vers de Al. Felea) ; „Je voudrais être..." (sur vers de A. Freamăt) ; „Gouttes d'arc-en-ciel", suite pour piano ; *Vasile Veselovschi :* „Une bande de nomades passait" ; „De quel droit me fais-tu pleurer ?", „Je suis la risée du monde" (sur vers de M. Maximilian) ; Margareta Xenopol : „Romance sans musique" (sur vers de I. Minulescu).

SECTION de musicologie :

L. O. Cosma : Chronique de la musique roumaine (1859—1898) ; *V. Tomescu :* Caractères esthétiques et de style de la musique roumaine ; Répertoire international de littérature et musique (R.I.L.M.), New-York, I-er sem.

VISITES :

Boris Tereniev et Edouard Kagakortian, compositeurs de l'Union Soviétique ; Madame Ulla Britt-Edberg, critique musical de Suède ; Lucjan Matyka, ministre de la Culture et des Arts de Pologne.

rédigé par **C-TIN DRĂGOI**

*
* *

LA PHILHARMONIE „GEORGES ENESCO"

La Philharmonie „George Enesco" a fêté, l'automne dernier, le centième anniversaire de son activité dans le domaine de la musique roumaine. Née de la soif de culture d'un peuple, la „Philharmonie roumaine" — telle qu'à ses débuts elle s'appelait — devait parcourir les méandres d'une existence parfois incertaine, d'autres fois tragique, mais le plus souvent éclairée par la joie des grands accomplissements artistiques. Un devoir de conscience à l'égard des grands efforts des prédécesseurs nous fait mentionner à la place d'honneur Edouard Wachmann „le fondateur", Dimitrie Dinicu „le continuateur" des temps difficiles, George Georgescu, le chef d'orchestre prestigieux qui a placé l'ensemble au niveau des grands orchestres européens. Tous ceux-là et sourtout Georges Enesco, ont marqué des degrés dans la marche ascendante de notre première institution musicale nationale.

Pendant le dernier quart de siècle de son existence centenaire, la „philharmonie" s'est développée dans les conditions de vie nouvelle de notre pays. Un bref aperçu retrospectif mettra en évidence les réalisations accomplies durant cette période, dont le nombre équilibre la valeur.

A l'automne de l'année de la „Libération", la Philharmonie a repris son activité interrompue temporairement par la violence des bombardements. George Enesco a ouvert la nouvelle saison musicale par une suite ininterrompue de concerts, dont le cycle des Symphonies de Beethoven demeure un souvenir inoubliable de son art de la direction musicale.

En 1945 commence pour notre pays une nouvelle ère d'essor artistique. La Philharmonie de Bucarest devient une institution d'Etat et sa direction est confiée au musicologue Emanuel Ciomac, placé à la tête d'un comité de direction. Le pays se voit doté, peu à peu, de différentes institutions de culture : 18 orchestres symphoniques sont formés dans les principaux centres, de même que 16 théâtres musicaux, 10 grands ensembles de chansons et danses populaires, 25 orchestres d'instruments folkloriques ; un vaste système d'enseignement musical comprenant des écoles de musique de tout degré, jusqu'aux Conservatoires d'Etat, prend naissance, en constituant de la sorte, de pair avec le vaste réseau d'institutions musicales déjà mentionnées, un puissant moyen de propagation de l'art des sons dans les masses larges du peuple. C'était à la Philharmonie de Bucarest que revenait tout naturellement, en tant que l'une des institutions les plus importantes, le rôle d'appuyer le développement des formations similaires sur tout le territoire du pays.

De 1947 à 1954, le compositeur et chef d'orchestre Constantin Silvestri qui, en peu de temps, avait réussi à s'imposer comme une grande valeur de l'art de l'interprétation en tant que chef d'orchestre, prend la direction de la Philharmonie.

Dans les conditions favorables créées par le régime populaire, l'institution reçoit une nouvelle organisation et déploie une sphère d'activité plus vaste. A l'automne de l'année 1950 un choeur académique de plus de 100 personnes est fondé et l'on met, en même temps, les bases du premier noyau d'Etat de solistes instrumentistes et vocaux. Parmi les premiers, mentionnons Valentin Gheorghiu (solo de piano), Ion Voicu et Ștefan Gheorghiu (solos de violon) le violoncelliste Radu Aldulescu et parmi les seconds : Elena Cernei, mezzosoprano, Emilia Petrescu, soprano, Aurel Alexandrescu, ténor, Alexandru Voinescu, basse. Pendant cette période, deux chefs d'orchestre se relayaient en permanence au pupitre de l'orchestre philharmonique : c'étaient George Georgescu et Théodor Rogalski ; le choeur était

dirigé par Ştefan Mureşanu, ensuite par D. D. Botez et Vasile Pântea.

Dotée de cadres artistiques nouveaux, la Philharmonie enrichit son répertoire d'ouvrages vocaux-symphoniques de grande envergure appartenant au fonds de la musique universelle en même temps que l'on donne en première audition des ouvrages roumains dont nous citons les Oratoires de Pâques et Noël de Paul Constantinescu, l'oratoire „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu et beaucoup d'autres.

Des hôtes de marque commencent à nous arriver de l'étranger : Jacques Thibaud, Yehudi Menuhin, David Oistrach, M. Rostropovitch, Monique de la Bruchollerie, Annie Fischer et d'autres.

Le 1-er octobre 1953, la Philharmonie étant élevée, par une décision du Conseil des Ministres, au rang d'Institution républicaine, on lui accorde l'Athénée Roumain comme siège principal et on fonde, à côté des formations existantes, de nouvelles sections : celle de la musique de chambre, de l'orchestre populaire „Barbu Lăutaru" ainsi que celle des Conférences musicales.

De la sorte, l'institution prend l'aspect d'un complexe artistique dont les forces de travail augmentaient sans cesse, dans le cadre d'un personnel spécialisé.

En 1954, la direction de la Philharmonie est confiée à George Georgesco, avec Mircea Basarab pour chef d'orchestre principal.

Après la mort de George Enesco, en signe d'hommage à la mémoire du grand homme, la Philharmonie prend son nom et dans sa nouvelle organisation et sous ce nouveau vocable, la vieille institution déploie une activité toujours plus vaste, comprenant plusieurs domaines, chaque formation visant un aspect de l'éducation esthétique musicale du public.

L'orchestre symphonique, la plus ancienne des formations de la Philharmonie, possédant une longue expérience réorganisée et rajeunie avec des éléments d'un haut niveau professionnel, déploie elle aussi pour sa part, une intense activité : un seul concert symphonique hebdomadaire ne pouvait plus satisfaire aux exigences croissantes du public amateur de musique. Les concerts en sont donc doublés et parfois ils sont même répétés une troisième fois. Les chefs d'orchestre permanents lui impriment un niveau artistique supérieur, visant au respect du style et de l'expression véridique des pièces du répertoire, lequel comprend un grand nombre de chefs-d'oeuvres de la musique universelle et roumaine. En commençant avec les ouvrages des compositeurs préclassiques italiens, français et allemands, avec l'école classique viennoise, les grandes symphonies et poèmes des compositeurs romantiques et des écoles nationales, en passant par l'impressionnisme français et l'expressionnisme allemand, le réalisme classique russe et en finissant avec les ouvrages de musique contemporaine, tous les chefs-d'oeuvres des différents courants ou écoles sont présents dans le répertoire des formations artistiques. Mais, avant tout autre chose, la Philharmonie a considéré comme un devoir d'honneur la tâche d'interpréter, dans presque chacun de ses concerts, l'oeuvre musicale roumaine, à commencer par Enesco et ses contemporains : Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Alfred Alessandrescu etc., pour continuer avec les disciples et les continuateurs de la tradition enescienne, tels que Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Th. Rogalski, Gh. Dumitrescu, T. Ciortea ou les plus jeunes : Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Doru Popovici, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Liviu Glodeanu, Alexandru Hrisanide, Dan Constantinescu, Carmen Petra-Basacopol, et beaucoup d'autres.

Les concerts symphoniques ont lieu généralement à la Salle de l'Athénée Roumain, mais souvent, à cause de son exiguïté face à la foule des solliciteurs, ils s'organisent à la Salle du Palais de la République qui comprend plus de 3 000 places. En plus des concerts hebdomadaires donnés aux amateurs habituels de musique, moyennant un abonnement, l'orchestre philharmonique donne aussi des concerts symphoniques destinés aux institutions d'Etat, aux Entreprises et Organisations de masse, de la Jeunesse ou des Etudiants. Pour ses réalisations dans le domaine de l'art musical, dans des conditions remarquables, l'orchestre philharmonique a reçu le titre, conféré par le Gouvernement, de „Groupe artistique émérite" et, à l'occasion de son centenaire, il a été distingué de l'Ordre du Mérite Culturel de I-ère classe.

Les membres de l'orchestre symphonique sont recrutés, pour la plupart, parmi les lauréats des différents concours nationaux et internationaux et maints d'entre eux sont professeurs au Conservatoire et dans les écoles d'enseignement musical de la Capitale. Les fréquentes tournées de l'orchestre symphonique dans les centres ouvriers et culturels du pays ont eu un écho puissant sur les orchestres des villes de la province et les formations musicales semi-symphoniques d'amateurs, en les stimulant, les uns autant que les autres, dans leur activité. L'orchestre a encore entrepris des tournées à l'étranger, dans les principaux centres musicaux d'Europe ; ses brillants succès ont été consignés par la presse musicale des pays respectifs.

Le choeur académique de la Philharmonie déploie une activité de plus en plus intense, en participant aux concerts de musique vocale-symphonique dont les programmes comprennent des chefs-d'oeuvres de la musique universelle des époques antérieures, auxquels s'ajoutent les ouvrages valeureux de la musique contemporaine : les oratoires „Jeanne d'Arc sur le bûcher" de Honneger, „Carmina burana", „Catulli carmina", „Trionffo d'Afrodita" de Karl Orff, „Le Sacre du Printemps" de Stravinsky et „War Requiem" de B. Britten, la III-e Symphonie, avec choeur, d'Enesco, la „Cantate profane" de Belá Bartók, enfin des oratoires et cantates de compositeurs roumains contemporains. Mentionnons également les concerts à cappella comprenant un vaste répertoire d'ouvrages préclassiques, allant jusqu'aux créateurs de musique contemporaine. Il convient de signaler le fait que maints talents provenus du choeur se sont affirmés en tant que solos sur les scènes de la Philharmonie, de l'Opéra ou des différents théâtres musicaux du monde.

L'orchestre de musique populaire „Barbu Lăutaru" dont le nom est celui du fameux barde-ménétrier

du siècle dernier que Liszt avait si hautement apprécié lors de son voyage à travers notre pays en 1847, donne des concerts dont les programmes offrent les plus jolies mélodies et chansons populaires. Ces concerts ont lieu à l'Athénée ou à la Salle du Palais de la République, suivant le cas. L'orchestre entreprend également des tournées de concerts dans le pays et même à l'étranger, ce qui a porté, tout au loin sur les méridiens du globe. la renommée de la chanson et de la danse populaires roumaines.

La Philharmonie organise un grand nombre de récitals et concerts de musique de chambre avec le concours des solistes de l'institution ou d'autres du pays ou de l'étranger. Parmi les solos permanents de l'institution citons certains noms de renommée internationale, tels que le pianiste Valentin Gheorghiu, les violonistes Ion Voicu, Ştefan Gheorghiu et Mihai Constantinescu, le soprano Emilia Petrescu, le ténor Ion Piso etc. La Philharmonie accorde tout son appui aux jeunes talents en train de s'affirmer ainsi qu'à ceux qui ont obtenu des distinctions et mentions dans les concours nationaux ou internationaux, en leur offrant l'occasion de donner des récitals à l'Athénée Roumain. Durant ces dernières années, environ 200 concerts et récitals ont eu lieu par saison musicale. En outre, les solistes de la Philharmonie ont entrepris des tournées à l'étranger, en se couvrant de succès.

Afin de contribuer à l'éducation musicale de la jeunesse et du grand public, formé en majorité de travailleurs, la Philharmonie George Enesco s'est posé le problème de l'éducation esthétique des auditeurs et depuis 1954 elle l'a placé au centre de ses préoccupations. La section „Conférences musicales", à laquelle sont affectés des chargés de cours, poursuit des objectifs scientifiques et méthodiques, utilise un complexe de moyens instructifs à partir du programme de salle dûment documenté, jusqu'aux procédés audio-visuels les plus variés. Il revient aux chargés de cours de rédiger le contenu des cahiers-programmes des concerts symphoniques, des récitals et des concerts de musique de chambre, en faisant une analyse musicologique des ouvrages présentés. C'est encore eux qui rédigent les brochures de caractère éducatif à l'intention du public amateur de concerts destinés aux élèves, aux étudiants, aux organismes de la Jeunesse et aux entreprises et institutions d'Etat de la Capitale.

Une préoccupation de tout premier ordre de la section „Conférences" est celle de donner des „concerts-leçons", destinés à toutes les catégories d'auditeurs, comprenant les thèmes les plus divers, depuis les plus simples éléments de langage musical, en passant par les monographies portant sur les maîtres de la musique universelle, jusqu'aux problèmes les plus subtils d'esthétique où l'on explique les courants et les différentes conceptions surgies le long de l'histoire de la musique. C'est dans ce contexte d'idées, que la Philharmonie a organisé, sous le titre „La musique à travers les siècles", un cycle de concerts-leçon qui ont couvert plusieurs saisons musicales. De semblables manifestations d'un caractère purement éducatif ont eu lieu aussi en dehors de l'institution, dans les écoles, les facultés, les maisons de culture, les entreprises et clubs ouvriers des divers chantiers. Plus de 400 concerts-leçons ont été donnés par la Philharmonie depuis 1954, année de fondation de la section „Conférences".

Après la mort de George Georgescu (1964), la direction de la Philharmonie a passé entre les mains de Mircea Basarab, lequel — à côté de Mircea Cristescu et Mihai Brediceanu, chefs d'orchestre permanents —, continue également son activité de chef d'orchestre. Cette année, le 1-er mars, le poste de directeur général de l'institution a été confié au compositeur Dumitru Capoianu qui la dirige en se faisant aider par un Conseil artistique.

★

La „Philarmonie „Georges Enesco" actuelle est l'heureux résultat des efforts déposés par le passé par ses chefs successifs, lesquels n'ont jamais marchandé leur fatigue pour l'engager et la maintenir sur la voie du meilleur accomplissement artistique. Enesco, Georgescu, Perlea, Silvestri, Rogalski, autant de noms sonores de chefs d'orchestres roumains qui ont apporté leurs contributions à l'établissement des coordonnées de style sur la ligne desquelles s'est développé l'ensemble musicale de l'institution. La remarquable qualité de la sonorité des cordes, le riche coloris des nuances réalisées par les instruments de la catégorie des bois, la brillante résonance des cuivres, l'intonation toute pure, la précision de l'attaque, la sensibilité de la phrase musicale sont des qualités précieuses qui dessinent le profil artistique de la Philharmonie de Bucarest, reconnu d'ailleurs par la presse de tous les pays.

Pour mieux illustrer l'envergure de son activité et le développement continuel de celle-ci, en démontrant en même temps les résultats pratiques que la Philharmonie a obtenus dans l'oeuvre d'éducation musicale d'un public sans cesse renouvelé, il suffit de rappeler que les dernières saisons musicales se sont déroulées à guichets fermés, les billets étant vendus par abonnement avant même le début de la saison annuelle. Aussi bien, peut-ont affirmer que dans les conditions favorables offertes par le régime socialiste de notre pays, la Philharmonie „George Enescu connaît actuellement un épanouissement de son activité auquel n'osaient peut-être même pas songer ses devanciers, mais dont le peuple roumain n'en est que plus fier.

V. POP BĂLENI

*
* *

LA MUSIQUE À LA RADIODIFFUSION ROUMAINE

La Direction Musicale de la Radiotélévision constitue à côté des autres grandes institutions musicales du pays, l'un des piliers de l'activité artistique roumaine. Par ses organismes, elle déploie une activité soutenue de diffusion des valeurs de la musique universelle et roumaine, d'éducation artistique des masses.

Le nombre imposant de ses formations artistiques d'ensemble (Orchestre Symphonique, Orchestre du Studio, Choeur académique, Choeur d'enfants, Orchestre de musique folklorique, Orchestre de Variétés),

le vaste corps de ses rédacteurs spécialisés dans les différents domaines de la composition et l'interprétation musicales, permettent à la Direction Musicale de la Radiotélévision d'apporter sa contribution substantielle aux programmes diffusés quotidiennement à nos postes de radio ou dans le cadre de certaines manifestations spéciales se déroulant dans les salles de concerts du pays, en vue de faire connaître aux masses les valeurs les plus significatives de notre création d'art.

Une sommaire revue de la structure des formations de la Radiotélévision, en même temps qu'un rapide coup-d'oeil sur quelques uns des éléments de ses programmes éducatifs-musicaux, seront à même de nous donner la mesure de l'activité déployée par la Direction Musicale de la Radiotélévision.

Par une participation continuelle, de pair avec l'Orchestre Philharmonique d'Etat „George Enesco", à la vie symphonique de la Capitale du pays, *l'Orchestre Symphonique* de la *Radiotélévision* — fêtant bientôt ses 40 ans d'activité fertile — mérite le prestige dont il jouit dans le paysage musical du pays. Ionel Perlea et Leopold Stokowski, de même que Igor Markevitch et Ghenadi Rojdestvenski ne sont que quelques noms prestigieux parmi les innombrables chefs d'orchestre qui n'ont pas hésité de manifester leurs appréciations positives en ce qui concerne la musicalité, l'homogénéité des différentes catégories de l'Orchestre, la connaissance des styles, le zèle passionné dont chacun des membres de l'orchestre fait don de lui-même à la musique.

Les représentants les plus marquants de la musique roumaine — George Enesco, Mihail Jora, Constantin Nottara, Theodor Rogalski, Alfred Alessandresco, Constantin Silvestri, George Georgesco, Antonin Ciolan, Ionel Perlea, Constantin Bobesco — ont pris la baguette à son pupitre. De célèbres chefs d'orchestre et solistes ont collaboré le long des ans avec l'Orchestre Symphonique de la Radio, en contribuant au relèvement de son niveau d'interprétation ; nous en citons : Willem Mengelberg, Gregor Fitelberg, Leopold Stokowski, Igor Markevitch, André Cluytens, Kiril Kondrașin, Ghenadi Rojestvenski, John Pritchard, Lorin Meazel, Carlo Felice Cillario, Vaclav Smetacek, Carlo Zecchi, Gaspar Cassado, André Navarra, Henryk Szeryng, Claudio Arrau, David Oistrach, Leonid Kogan, Daniil Safran, Aldo Ciccolini, Witold Malcuzynski, Magda Tagliafero, Emil Ghilels, Mastislav Rostropovici, Lola Bobescu, John Ogdon.

L'orchestre symphonique a su en permanence entrelacer harmonieusement son activité musicale (concerts publics hebdomadaires) avec la tâche principale qu'elle se propose, celle d'enrichir la phonothèque de la Radiodiffusion par l'enregistrement des pages les plus remarquables de la musique nationale et universelle. Ces dernières années, sous la baguette de ses chefs d'orchestre permanents — Iosif Conta et Emanuel Elenescu —, l'Orchestre a entrepris des tournées à l'étranger (en URRS, Hongrie, Bulgarie, Tchécoslovaquie, République Démocrate Allemande), qui n'ont fait qu'accroître son prestige.

L'Orchestre du Studio, institué en 1944, a déployé depuis une activité particulièrement efficiente dans le domaine des enregistrements de musique d'opéra, de chants de masse et des morceaux orchestraux de grande popularité ; cette activité est destinée à rendre plus proche au grand public le genre complexe de la musique symphonique. Depuis les pages des maîtres du Baroque, des grands classiques de la symphonie viennoise jusqu'aux romantiques, aux impressionnistes et aux représentants notables de la musique contemporaine, le répertoire de l'Orchestre du Studio n'a cessé de s'enrichir de nouvelles compositions musicales dont le mérite n'était pas seulement d'augmenter le nombre des morceaux interprétés, mais aussi de contribuer à la valeur de son répertoire par leur contenu et leurs traits de style intéressants.

Les ouvrages enregistrés, dont quelques uns sont présentés dans le cadre de concerts publics, forment un répertoire très vaste qui accorde une attention toute particulière à la musique roumaine et à la présentation en première audition de certains ouvrages d'opéra de la littérature musicale nationale et universelle.

Il va sans doute que le travail de direction de l'orchestre accompli par les chefs qui se sont succédés à son pupitre a été de la toute première importance dans l'obtention des succès remportés pendant ces 25 dernières années. Rappelons, parmi ceux-là : Silvestri, Hartulary-Darclée, Alessandresco, Rogalski, Alfred Mendelsohn, Bobesco, Conta, Elenesco, Litvin, Baci, Liviu Ionesco.

L'Orchestre de Variétés de la Radiotélévision Roumaine a été fondé en 1949. A côté des sections habituelles de tout orchestre de jazz, cette formation comprend aussi un groupe de cordes et autres instruments nécessaires à la réalisation d'une gamme variée de nuances, d'un riche coloris, tels que hautbois, cor, basson, harpe, célesta.

Le but primordial de l'activité de cet Orchestre est la valorisation et la vulgarisation, dans la mesure la plus large, des créations musicales des compositeurs roumains de musique légère. Aussi, outre les enregistrements qu'il réalise, destinés à la phonothèque de la Radiodiffusion, l'Orchestre de Variétés donne périodiquement des concerts à la salle du Grand Studio de la Radiotélévision roumaine. Son chef d'orchestre permanent est, depuis 1951, Sile Dinicu.

Ces dernières années, ont pris naissance en Roumanie de nombreuses formations orchestrales d'Etat, ayant pour objectifs de cultiver et de diffuser la création musicale folklorique. Parmi celles-là, une place de première importance revient à *l'Orchestre de musique folklorique* de la Radiotélévision Roumaine, créée en 1949. Son répertoire varié, la qualité de son interprétation et enfin l'ampleur des manifestations qu'il donne, y contribuent. Pour commencer, l'orchestre se composait de 14 membres recrutés parmi les instrumentistes les plus talentueux, qui travaillaient sous la direction éclairée de chefs d'orchestre connus, tels que Ion Luca Bănățeanu, Ionel Budișteanu et Nicu Stănescu. A présent, l'Orchestre dénombre 36 membres. Le principal domaine d'activité de cette formation est l'enregistrement des compositions de musique populaire, dont quelques unes sont également diffusées par la Maison de Disques „Electrecord".

L'orchestre de musique folklorique de la Radiotélévision Roumai-

ne, dirigé actuellement en permanence par Victor Predesco, George Vanco et Radu Voinesco, lesquels se relaient à son pupitre, contribue de manière très efficace, par son activité multiple, à la valorisation des trésors de la musique populaire roumaine.

Le *Choeur de la Radiotélévision* occupe une place primordiale parmi les formations artistiques du genre de notre pays. Il comprend 80 membres et son activité se concentre aussi dans le domaine des enregistrements. Des centaines de chants de masse, oeuvres des compositeurs roumains contemporains, des chefs-d'oeuvres de l'art choral classique et contemporain, totalisant des dizaines de milliers de minutes d'enregistrement, éveillent l'admiration unanime des auditeurs.

Le répertoire du Choeur comprend, outre des morceaux *a capella* ou ceux dont l'accompagnement est plus réduit, une série d'ouvrages vocaux-symphoniques. Par le passé, le Choeur était dirigé par Gheorghe Danga et Dumitru D. Botez, maîtres permanents, en même temps que par Emanuel Elenesco et Constantin Petrovici qui venaient également au pupitre. Actuellement, le Choeur de la Radiotélévision, dirigé en permanence par Carol Litvin et Aurel Grigoraş, s'impose toujours mieux en tant qu'école pour de nouveaux cadres musicaux. Il comprend aussi de petits groupes de concerts, dont un choeur de chambre qui a obtenu en 1968 un succès remarquable au Festival de Stuttgart.

Le *Choeur d'enfants de la Radiotélévision*, placé à un niveau élevé de l'art d'interprétation, s'inscrit avec beaucoup de mérite dans le mouvement musical du pays. Son premier noyau était formé, en 1945, de 12 membres. Moins d'un an après, le Choeur d'enfants disposait de 80 membres. Cette forte hausse numérique et surtout l'éducation musicale systématique des jeunes talents, ont eu pour résultat direct la réalisation d'une homogénéité remarquable et la création d'un répertoire assez vaste. Avec ses plus de 200 membres actuels, le Choeur d'Enfants de la Radiotélévision, dirigé par Elena Vicică et Ion Vanica, déploie une intense activité dans les studios et les salles de concert et même entreprend des tournées à l'étranger qui lui valent le renom.

Notre revue, bien que fugitive, des activités de la Direction Musicale de la Radiotélévision, ne saurait omettre les émissions éducatives diffusées par les postes de radio de notre pays.

En effet, les programmes musicaux diffusés ces dernières années marquent une hausse de la qualité, par la diversité des thèmes présentés et l'attention toute particulière accordée au phénomène musical national, de même que par l'extension de la gamme des formes radiophoniques publicitaires, l'abord de zones musicales moins pratiquées et la poursuite constante de nouveaux repères de perspective. Certains objectifs ont été poursuivis plus particulièrement : la vulgarisation des valeurs nationales en tout genre musical, l'accomplissement de certaines actions d'éducation musicale destinée aux catégorie les plus variées d'auditeurs, la diffusion et l'explication des tendances actuelles de la musique universelle contemporaine, en même temps que la satisfaction des exigences variées de divertissement des auditeurs.

En partant de la nécessité d'orienter le public vers les domaines les plus divers de la musique, on est arrivé ces derniers temps à inclure sur la chaîne du Programme I des émissions propres à vulgariser les valeurs remarquables de la création musicale nationale et universelle dans les domaines symphonique, de chambre et d'opéra. Très édificatrice de ce point de vue la série d'émissions qui passe sur cette chaîne : „La semaine du mélomane", „Le compositeur de la semaine", „L'art choral universel", „Grands interprètes", „Comprenons la musique", „La musique roumaine dans le monde" etc.

Le caractère structural des trois postes de radio est ainsi conçu qu'il mette en permanence en relief le fait musical roumain, à différentes époques de l'histoire de la musique. Tous les genres participent à la création du caractère spécifiquement national.

Citons ci-dessous quelques titres seulement de la multitude d'émissions et programmes qui témoignent de la massive présence du phénomène musical roumain sur nos chaînes de Radio :

Itinéraires musicaux-folkloriques, études monographiques folkloristiques, médaillons de créateurs d'art populaire, émissions de l'histoire des études folkloristiques roumaines, émissions de valorisation des productions de musique folklorique contemporaine, différents types de montages radiophoniques, consacrés aux créations musicales roumaines les plus récentes dans le domaine de la musique légère, les émissions intitulées „Classiques de l'art choral roumain", „Patrie, source de beautés" (musique chorale) et pour finir tout une large gamme d'émissions de musique symphonique, de chambre et d'opéra (parmi lesquelles nous mentionnons : „La musique roumaine, aujourd'hui", „Lexique des compositeurs roumains", „Musiciens roumains d'aujourd'hui nous parlent des musiciens roumains d'hier", „Interprètes roumains d'opéra", „Compositeurs roumains contemporains", „L'opéra roumain", ou bien des cycles d'émissions commémorant le 25-e anniversaire de la Libération.

Une attention particulière est accordée aux émissions dont le profil est spécifiquement éducatif. L'éducation musicale radiophonique se réalise surtout par une série d'émissions commentées, destinées à familiariser les auditeurs avec les particularités de langage et de structure de la musique, avec les styles et les courants consacrés, de même qu'avec ceux qui essayent à peine de s'intégrer dans le monde de la composition musicale contemporaine. Dans ce contexte, ont été rédigés des titres de programmes courants, des concerts, des récitals et bien d'autres émissions spéciales, de caractère complexe tant par les problèmes qu'elles abordent que les procédés radiophoniques de diffusion. Des émissions telles que „Le Quatuor pour cordes de Haydn à Debussy", „Permanences et Innovations dans la musique roumaine", „Style et personnalité dans l'art de la direction orchestrale", „Oeuvres inédites", „Galerie des personnages d'opéra", „Opéras-comiques", „Le cercle des mélomanes" et tout un cycle complexe d'émissions constituant une véritable Université radiophonique — cycle inauguré pour une période de deux à trois ans, seulement à l'automne de l'année courante — viennent attester, par leur contenu valeureux, l'esprit de

conséquence qui anime le but éducatif de la propagande musicale radiophonique.

Dans ce domaine, tout comme du reste dans le domaine de la vulgarisation de la musique, des efforts ont été faits pour trouver de nouvelles modalités de présentation radiophonique, de nouveaux moyens de communication fructueuse avec le public des auditeurs. Relevons de ce point de vue les émissions qui occasionnent les débats de musicologie se proposant l'analyse multiple du phénomène musical roumain, le contact entre les créateurs de musique et les auditeurs, une large information sur les tendances les plus actuelles de l'art contemporain.

★

ET À LA TÉLÉVISION

Composante indispensable des programmes de télévision, la musique agit avec une efficacité toute particulière dans la sphère de l'éducation culturelle artistique des téléspectateurs en contribuant à leur anoblissement spirituel.

La musique s'intègre par conséquent dans le complexe de l'activité rédactionnelle et artistique autant par la fonction sociale-éducative, instructive-informative et de divertissement qu'elle exerce que par la multitude des formes et des modalités où elle se réalise. Par ailleurs, la musique — plus peut-être que tout autre catégorie d'émissions — confère à l'ensemble du programme télévisé ce caractère attrayant et accessible, en marquant sa présence non seulement dans des émissions spécifiquement musicales — concerts, spectacles d'opérettes, ballets (en direct depuis les salles de spectacles ou montages en studio), musique légère, musique chorale, folklore, fantaisies musicales-chorégraphiques —, mais aussi dans des émissions complexes d'information et d'éducation musicale, ou bien encore en prêtant un fond musical à différentes émissions, tout au long du programme de la journée.

Un système complexe de proportions entre la musique roumaine et étrangère, entre la musique des différentes nations, entre les styles, les étapes, les courants et les époques de l'histoire de la musique, entre les différents genres ou sous-genres de la création musicale, aussi bien qu'entre les interprètes, assure — s'il est bien suivi —, l'équilibre et l'harmonie de l'ensemble des émissions musicales de la Télévision, en conférant en même temps aux programmes un sens instructif, éducatif, étroitement lié aux exigences de divertissement.

En partant de ces critères, ainsi que d'une analyse multilatérale de l'expérience actuelle, la Rédaction des Emissions Musicales de la Télévision se propose de mettre en application durant les périodes à venir un ample plan d'activité.

On y poursuit également une selection plus rigoureusement scientifique des valeurs artistiques, la compréhension du phénomène musical dans toute sa complexité. Dans ce sens, à l'encontre des époques précédentes, on se propose de ne pas perdre de vue la nécessité d'une proportion plus judicieuse des genres : musique populaire, musique légère, musique d'opéra, opérette et ballet, musique de chambre et chorale, musique symphonique et vocale-symphonique ; on compte de la sorte assurer un équilibre naturel entre les différents aspects qui définissent la fonction de cet art. On sait, par exemple, que dans la composition des programmes antérieurs de Télévision, les intervalles de temps réservés à la musique légère dépassaient de beaucoup la capacité de ce genre de musique à se soustraire à la banalité, ce pendant que la musique de chambre et tout particulièrement la musique instrumentale et chorale étaient vouées à une absence presque totale. De même, dans le cadre de la musique symphonique et instrumentale, la durée de temps accordée à la miniature musicale, à ces morceaux brefs mais de si grande popularité et de tant de résonance dans les milieux des mélomanes, n'était que fort réduite. Or, c'est justement ce genre de morceaux de musique qui, à côté, certes, des chefs-d'oeuvres nationaux et universels, est le plus apte à augmenter le coefficient d'attraction, en satisfaisant aux préférences musicales les plus étendues, à condition toutefois que la présentation soit faite de manière variée et avec entendement.

On est revenu sur la plupart des anciennes émissions dans le sens d'en déterminer plus exactement les diverses rubriques suivant leur contour, leur caractère et leur finalité. Ainsi, des émissions complexes, telles que „Le Studio musical", „Médaillon musical", „Chefs-d'oeuvres de la musique universelle" ou d'autres nouvellement introduites aux programmes, comme „Thème à variations", „Sur les scènes lyriques du pays", „Critères à partir des thèmes musicaux", seront — ou même ont commencé à l'être —, remaniées dans le sens d'une présentation par rubriques permanentes capables d'assurer aux téléspectateurs une culture musicale systématique en même temps que le divertissement qu'ils recherchent.

Le phénomène musical sera saisi par conséquent dans toute sa complexité, en en présentant ses éléments primordiaux d'esthétique, d'histoire, de composition et d'interprétation, aussi bien que l'évolution des instruments et des moyens d'expression, la morphologie du langage musical, les relations entre la musique et d'autres arts. Des rubriques telles que „Pas seulement la musique" sont appelées à juste titre à témoigner des préoccupations musicales surprises dans l'activité de différentes personnalités de la culture, de l'art et de la science, ou bien „Questions et réponses de la musique", „Intermezzo musical", „Les mystères de l'orchestre", „Une inconnue facile a résoudre", „Alphabet musical" et tant d'autres s'enrichiront d'éléments substantiels dans l'ensemble du paysage musical télévisé.

La vie musicale du pays et de l'étranger est reflétée à travers la télévision, mais elle doit l'être d'une manière plus ample, plus complexe et plus critique que par le passé, dans des émissions de grande actualité, présentant des informations musicales ainsi que des débats en marge de différentes questions. A en juger par la courte expérience acquise jusqu-'à présent, on peut espérer, pour l'avenir, un mieux évident dans ce domaine ; pour ce faire, il ne faut pas perdre de vue la nécessité d'éliminer toute présentation non-différenciée du phénomène musical, le ton apologétique, le style chargé d'épithètes, en faveur de ces analyses scientifiques, objectives, explicites, lesquelles dès

maintenant constituent une préoccupation constante des organisateurs.

A la suite des demandes insistantes de la part des téléspectateurs, une attention particulière est accordée aux programmes de musique populaire, de 8 à 9 par semaine. L'idée de faire présenter sur le petit écran les différents genres, sous-genres et espèces folkloriques, ainsi qu'une détermination plus nette des productions du folklore musical et chorégraphique des différentes zones du pays, parallèlement à l'accroissement et à la différenciation des modalités de présentation, seront de nature à éviter les éléments de monotonie, de standardisation des programmes ainsi que les confusions inhérentes lors d'une appréciation globale, facilement erronée, du genre ; nous pensons en tout premier lieu à ces confusions qui naissent lorsqu'il s'agit d'apprécier en tout état de cause les valeurs authentiques du folklore et celles d'une musique pseudo-folklorique préconisée par certaines formations de concert. L'action de purification de l'appréciation peut être pratiquement considérée comme amorcée, dès lors qus les programmes nous offrent, dans l'esprit d'une détermination correcte et spécifique, de la musique de ménétriers, des chansons de divertissement et du folklore tzigane, d'une part, tandis que de l'autre, ces mêmes programmes nous offrent du pur folklore paysan, avec ou sans accompagnement instrumental.

Il va de soi que les aspects théoriques de la musique transmise par la Télévision, étant très complexes, ils ne sauraient être épuisés dans ces lignes ; mais notre intention était simplement d'en esquisser le cadre, comprenant préoccupations et perspectives, en même temps que coordonnées de principe dans l'orientation des émissions musicales.

Dans ce sens, nous signalons les catégories suivantes d'émissions musicales télévisées, par groupes de problèmes, suivant la finalité, le profil ou la manière de présentation :

— Emissions éducatives („Studio musical", „Thème à variations", „Chefs-d'oeuvres de la musique") ;

— émissions informatives-instructives, présentant des débats de musicologie et de sociologie musicale („Sur les scènes lyriques du pays", „Critères à partir de thèmes musicaux", „Chronique musicale", „Marches vers la finale" ;

— émissions documentaires („Médaillons", „Portraits", „Gros-plans" consacrées aux grandes personnalités de la culture musicale) ;

— émissions de genre, comprenant les transmissions en direct depuis les salles de concerts symphoniques ou de spectacles d'opéras, d'opérettes et ballets, ainsi que des transmissions depuis le Studio de la Télévision de récitals vocaux-instrumentaux ou de concerts appelés „de salon" ; enfin l'émission „La saison lyrique de la T.V." qui offre des montages d'opéras, d'opérettes et ballets, émissions de divertissement dans le genre cultivé, fantaisie musicale chorégraphique, divers programmes, des films, des reportages de musique populaire, chorale et légère.

En continuant d'avancer sur cette voie de la diversification et de l'enrichissement continuel des émissions musicales télévisées, en bénéficiant — nous voulons l'espérer — d'une aide plus substantielle, autrement dit plus efficace, de la part des plumes les plus autorisées des cercles de musicologie, de composition et d'interprétation musicales, de même qu'en augmentant et en approfondissant sans cesse l'aire des problèmes abordés, par une mise d'accord plus efficiente avec les exigences de la Télévision moderne, le rôle des émissions musicales diffusées sur le petit écran ne fera que grandir en ce qui concerne la capacité de définir une spiritualité socialiste en plein essor.

PAR VASILE DONOSE

*
* *

OUVRAGES NOUVELLEMENT PARUS

Musicologie

— MIHAIL JORA par George Sbîrcea. Cette étude monographique, portant le sous-titre de „Biographie d'un compositeur roumain du XX-e siècle", signée par le musicologue George Sbîrcea, brosse le portrait d'une des personnalités prégnantes de la musique contemporaine roumaine. Compositeur, pianiste, chef d'orchestre, pédagogue, critique musical, animateur, Mihail Jora s'est manifesté, il y a peu, dans toute son émouvante sensibilité, à travers son propre volume intitulé „Momente muzicale" (Moments musicaux). Présenté, cette fois, par un observateur subtil, le musicien nous apparaît dans une lumière complexe où le commentaire de l'oeuvre, entrepris du point de vue de l'esthétique musicale, se joigne au récit de certains événements de la vie, le tout dans un style imagé, finement coloré, dévoilant dans l'auteur du présent ouvrage un admirateur fervent du compositeur Mihail Jora.

— DE VORBĂ CU EDGAR ISTRATTY par Ella Istratty. Des mémoires qui se donnent pour tâche d'évoquer, à l'aide d'un dialogue offert sous une forme subtile, la figure d'un de nos grands chanteurs d'opéra. D'une lecture agréable, le livre s'entoure d'un charme poétique certain, harmonieusement agencé à des considérations sur l'art de l'interprétation et sur l'histoire de l'école roumaine du chant. Le volume vient compléter la galerie des portraits de ces interprètes qui ont mis les bases de l'art d'interprétation contemporain. Suivant les termes employés par la poétesse Mariana Dumitrescu (qui signe la préface du livre), Edgar Istraty a été „une des voix d'or de l'Opéra roumain... un grand pionnier, une présence..."

— GESUALDO DI VENOSA par Doru Popovici. Personnalité proéminente de la Renaissance, assez peu connue du grand public, Gesualdo di Venosa constitue un sujet aussi attrayant que difficultueux. Pour mieux le faire connaître et comprendre, pour montrer le rôle considérable que di Venosa a tenu dans l'histoire de la musique universelle, Doru Popovici entreprend une description de la Renaissance, avec ses principaux traits idéologiques et artistiques. Petit-à-petit, l'écrivain fait ressortir de ce cadre général la figure du musicien italien, à l'aide d'une analyse pénétrante des aspects caractéristiques de l'époque, envisagés dans le contexte de l'évolution complexe de son style. Dans ce sens, le livre est une contribution remarquable à la définition de ce personnage fascinant.

Musique de chambre

— CONCERTINO PER LA MUSICA NOVA d'Adrian Raţiu (partition). Présenté il y deux ans par l'ensemble de musique de chambre „Musica Nova", auquel il a été dédié, l'ouvrage constitue l'une des oeuvres les plus importantes du compositeur, ayant été distingué cette année d'un des prix de l'Union des Compositeurs.

Musique chorale

— AU DELA DES CHRYSANTHÈMES de D. D. Stancu (partition). Ce sont 40 canons à deux, trois et quatre voix égales, pour enfants et jeunesse scolaire.

— GLORIEUX JOUR DE LA LIBERTÉ — recueil de chansons pour masses.

Musique légère

— L'HEURE DE LA CHANSON de Florin Bogardo, sur vers de Ioana Diaconescu ;

— La NUIT d'Edmond Deda, sur vers de Fred Firea ;

— LE COUREUR, de Mălineanu sur vers de Harry Negrin ;

— SUR UN SEUL MOT DE TOI de Şerban Radu, sur vers de C. Cîrjan ;

— UNE CONFIDENCE de Remus Theodorescu, sur vers d'Aurelian Udriste ;

— AU DIABLE, MON COEUR de Vasile Veselovschi, sur vers de Jack Fulga ;

— LA CHANSON PRÉFÉRÉE — recueil de musique légère, cahier VII ;

Compte-rendu sommaire

GESUALDO DI VENOSA par Doru Popovici.

Les pages de gloire de la culture de la Renaissance continuent d'exercer une puissante séduction sur les musiciens et les mélomanes. Le phénomène s'explique avant tout par l'attrait des grandes personnalités de l'époque, lesquelles — à travers les siècles —, n'ont pas cessé d'avoir une influence profonde sur l'évolution du langage musical.

Le musicologue Doru Popovici démontre la vraisemblance de cette affirmation dans son ouvrage monographique consacré à Gesualdo di Venosa, compositeur de marque du XVII-e siècle, connu surtout par quelques chefs d'oeuvres de musique chorale. Personnalité de beaucoup plus complexe, il est certain qu'une connaissance approfondie de Gesualdo di Venosa ne peut que mieux contribuer à l'élucidation de certains genres musicaux, de certaines solutions musicales de formes et structures. Cette monographie vient remplir un vide regrettable de notre musicologie, par suite duquel de grands événements artistiques étaient réduits, jusqu'à présent, aux limites de trop simples commentaires. Cette fois, en partant d'une description générale de l'époque où di Venosa a vécu, l'auteur arrive en fin de comptes à une pénétrante analyse des principaux traits de l'art de la composition spécifiques à la Renaissance, après avoir poursuivi dans les chapitres centraux du livre, la vie et l'oeuvre du compositeur italien. L'ouvrage nous offre de nombreuses données inédites sur les conditions dans lesquelles Gesualdo di Venosa a travaillé et créé ses oeuvres musicales, ainsi qu'un minimum de matériaux nécessaires à la connaissance de ce domaine encore plein de surprises. Du fait que l'ouvrage n'évite pas le caractère d'accessibilité, dans la manière de présenter les problèmes, mais que, d'autre part, il ne fait pas de concessions à la vulgarisation, cette monographie marque, dans notre musicologie, un point de professionnalisme scientifique méritoire. Aussi, le livre de Doru Popovici sur Gesualdo di Venosa est-il, pour de nombreux points de vue — considérations esthétiques, analyses musicales, manière de situer historiquement cette personnalité —, une contribution originale, une expérience importante pour la littérature roumaine de spécialité.

LILIANA CONSTANTINESCU

*
* *

Occasion d'un double anniversaire — vingt ans depuis la fondation de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R.S. de Roumanie et vingt-cinq ans depuis la libération, la session scientifique organisée par le dit Institut, s'est déroulée du 12 au 14 Juin. Dans son allocution d'ouverture, le regretté Académicien George Oprescu a émis quelques réflexions sur la signification et le rôle de l'histoire de l'art dans la culture d'un pays. Mircea Popescu, directeur adjoint de l'Institut, en faisant un aperçu rétrospecif, a tracé le tableau de l'activité de recherche scientifique de l'Institut pendant les vingt années écoulées.

Les chercheurs des différents secteurs de recherches, par spécialité, ont présenté des communications et pris part aux débats qui suivirent. Les travaux se sont échelonnés pendant trois jours.

Parmi les thèmes intéressants et variés de la session, les communications du domaine musical ont suscité une vive attention. Ce furent : les rapports de Clémence Firca et d'Elena Zottoviceanu portant sur l'héritage énescien dans la musique roumaine, dont le premier intitulé „Transfigurations de certaines sources de style européennes dans la musique de George Enesco" et le second : „Préfiguration de certains éléments du langage énescien dans les ouvrages d'école". L'esthétique musicale et la musicologie ont été présentes dans la communication de Mircea Voicana, chef du secteur musical de l'Institut, sous le titre „Objectifs et perspective de la recherche de musicologie contemporaine", de même que dans celle d'Alfred Hoffmann, critique musical, sur „Le style et l'Interprétation". L'histoire de la culture musicale a présenté des thèmes tels que „Un *Kyrie Eleison* à quatre voix, en notation byzantine, au début du XVIII-e siècle", soutenu par le Prof. Gheorghe Ciobanu, „Le musicologue Teodor Burada" exposé par Elisabeta Dolinescu et enfin „L'unité culturelle musicale des roumains. Brèves considérations historiques", rapport présenté par Brînduşa Căplescu et Lucia Alexandrescu.

Les matériaux présentés dans le cadre de la session scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art par les chercheurs du secteur musical ont témoigné du niveau élevé de leur travail et ont bénéficié de tout l'intérêt des assistants.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SOMMAIRE

LE X-e CONGRÈS

Du Rapport du Comité Central présenté par le camarade Nicolae Ceaușescu . . 1

Mihail Jora (musique)
Mariana Dumitrescu (vers)

Gloire à toi, ma patrie 4
De la résolution du X-e Congrès du P.C.R. 7

Theodor Grigoriu

Le phénomène roumain de la composition 7

Dumitru Capoianu

Une belle vie musicale, intense et variée 9

Vasile Tomescu

Tout le peuple roumain 11

Laurențiu Profeta

Cet univers humain, inédit 12

PRIX DE L'UNION DES COMPOSITEURS POUR LA CRÉATION MUSICALE

Mihai Moldovan

„Motifs du Maramureș" par Corneliu Dan Georgescu 14

Constantin Drăgoi

„La création musicale roumaine (XIX-e—XX-e siècles)", vol. I, par Zeno Vancea 16

OPINIONS

Nicolae Parocescu

Aspects de l'éducation musicale en Roumanie 18

Harry Brauner

Le festival roumain du *căluș* et les grandes significations du folklore 22

LA VIE MUSICALE

J.-V. Pandelescu

Rétrospective 27

DANS LE PAYS

Bujor Dânșorean

Actualités musicales à Tg. Mureș . . 32

Silvian Georgescu

Viugt années d'existence de la Philarmonie de Satu-Mare 34

À L'ÉTRANGER

Liliana Constantinescu

Le IV-e Congrès des compositeurs soviétiques 36

Rodica Oana Pop

Printemps 1969 à Prague 37
Nouvelles musicales de Roumanie . . 39

CUPRINSUL

CONGRESUL X

Din raportul Comitetului Central prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu . . 1

Mihail Jora (muzica)
Mariana Dumitrescu (versurile)

Mărire ție patria mea 4
Din rezoluția Congresului X al P.C.R. . 7

Theodor Grigoriu

Fenomenul componistic românesc . . 7

Dumitru Capoianu

O viață muzicală intensivă, variată, frumoasă 9

Vasile Tomescu

Întreaga suflare românească 11

Laurențiu Profeta

Acest univers omenesc inedit 12

PREMIUL DE CREAȚIE AL UNIUNII COMPOZITORILOR

Mihail Moldovan

„Motive maramureșene" de Corneliu Dan Georgescu 14

Constantin Drăgoi

„Creația muzicală românească" sec. XIX—XX — vol. I de Zeno Vancea 16

OPINII

Nicolae Parocescu

Aspecte ale educației muzicale în Republica Socialistă România 18

Harry Brauner

Festivalul călușului românesc și marile înțelesuri ale folclorului 22

VIAȚA MUZICALĂ

J.-V. Pandelescu

Retrospectivă 27

DIN ȚARĂ

Bujor Dânșorean

Actualități muzicale la Tg. Mureș . . 32

Silvian Georgescu

Jubileul Filarmonicii din Satu-Mare . . 34

DE PESTE HOTARE

Liliana Constantinescu

Al IV-lea Congres al compozitorilor sovietici 36

Rodica Oana Pop

Primăvara la Praga 1969 37
Nouvelles musicales de Roumanie . . 39

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația: București — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7
Telefon: 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

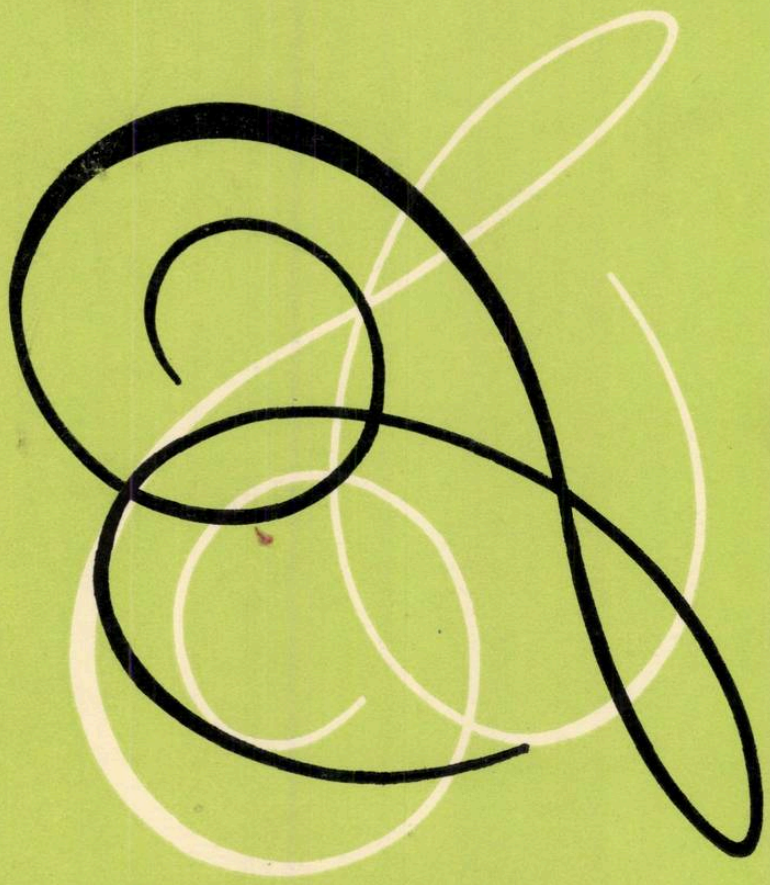
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația" — c. 3701

64.421

LEI 7



muzica

SEPTEMBRIE
1969

9

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XIX Nr. 9 SEPTEMBRIE 1969

Muzicianul — conştiinţa epocii sale

ZENO VANCEA

A avea ceva de spus în artă şi a o spune în aşa fel ca între creator şi public să se stabilească o comunitate de idei şi sentimente, este semnul distinct al unei adevărate vocaţiuni de artist. A se complace în a trăi în izolare, a născoci aşa-zise „opere de artă" care nu încălzesc pe nimeni, care în cazul cel mai bun, din cauza caracterului lor extravagant trezesc doar un interes trecător, este o existenţă ce stîrneşte compătimire. A confunda admiraţia unui număr redus de oameni, adeseori cu un gust îndoielnic, ce nu apreciază decît noul ca scop în sine, ce le produce o excitaţie nervoasă, cu constanta adeziune a unor adevăraţi iubitori de frumos, pentru care opera de artă este prilej de înălţare sufletească, care-i uneşte într-o comunitate de simţire, este o gravă eroare. Ea se datoreşte necunoaşterii unor elementare adevăruri, confirmate de istoria muzicii, în virtutea cărora niciodată şi nicăieri arta nu a putut prospera decît cu condiţia de a fi adînc ancorată în conştiinţa societăţii. Marii compozitori au scris operele lor întotdeauna cu gîndul la public. Se ştie că pentru inegalabilul Mozart, idealul suprem a fost compunerea unor lucrări în măsură să satisfacă atît exigenţele cunoscătorilor cît şi ale unui cerc larg de iubitori ai muzicii. A fi înţeles şi preţuit de un cerc mai larg de auditori nu înseamnă însă a face concesii, a urmări un succes ieftin, a compune lucrări de un gust îndoielnic, a scrie în loc de simfonii, potpuriuri şi în loc de opere vodeviluri ca pe vremea lui Flechtenmacher şi Wachmann. În trecut, primii noştri înaintaşi au fost nevoiţi să cultive formele cele mai accesibile, neexistînd încă un public cu gustul format. Dar în cei aproape 150 de ani de dezvoltare a artei noastre sonore, muzica cultă românească a evoluat treptat în strînsă legătură cu procesul de dezvoltare generală a culturii muzicale în ţara noastră, la rîndul ei rezultat al rolului educativ al unor şcoli de învăţămînt muzical şi al unor instituţii de artă.

Cele 18 orchestre simfonice, cele 5 opere şi atîtea alte teatre muzicale, formaţii corale, ce funcţionează în diverse centre culturale ale ţării, înfiinţate prin grija Partidului şi Guvernului, Radioul şi Televiziunea au avut un rol deosebit de important în mersul înainte al culturii noastre muzicale, în formarea gustului artistic al maselor. Avem astăzi un număr considerabil de iubitori de muzică, pentru care a devenit o sinceră trebuinţă de a asculta opere muzicale de o reală valoare artistică. Este deci de datoria compozitorilor de a nu înşela aşteptările publicului, preferîndu-se în loc de lucrări compuse cu toată răspunderea unui artist cetăţean, exchibiţii ultramoderniste. Nu trebuie evitat noul, căci fiecare operă nouă are de spus lucruri noi, — să nu confundăm noul cu construcţii neînsufleţite, cu un joc gratuit de arabescuri sonore, care nu spun nimic. Această confuzie este cauza acelei crize pe plan mondial în care se zbate o parte a muzicii. De aceea sînt atît de binevenite îndemnurile Partidului, de a ţine mereu trează conştiinţa tuturor compozitorilor români, îndatorirea lor faţă de popor, obligaţia de a servi prin arta lor mersul înainte al societăţii, de a contribui prin muzică la înnobilarea sufletului.

Cuvintele spuse de Tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cu ocazia Adunării generale a compozitorilor şi a muzicologilor din iarna trecută, au trezit un puternic ecou în sufletul nostru. Tov. Nicolae Ceauşescu a subliniat că artiştii nu trebuie să uite niciodată că „menirea artei este de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte măreţe, spre realizarea idealurilor socialismului şi comunismului".

Făcînd un bilanț al creației muzicale din cei 25 de ani putem afirma că membrii Uniunii noastre au participat la toate acțiunile mari ale Partidului și Guvernului, reflectînd în creația lor, elanul construcției socialismului, marile transformări ale societății românești. Dovada o constituie numărul considerabil de lucrări reprezentative de toate genurile, de la cîntecul de masă pînă la lucrările vocal simfonice de mare amploare, oratorii și cantate, de la miniaturi instrumentale pînă la simfoniile și poemele simfonice închinate Republicii, operei de socializare a agriculturii, luptei pentru pace, înțelegerii și colaborării între popoare.

Mulțumind Partidului pentru grija permanentă pe care o poartă artei și slujitorilor ei, asigurîndu-l de întregul nostru devotament, ne exprimăm convingerea că toți membrii Uniunii, pătrunși de sentimentul de răspundere ce caracterizează pe adevăratul artist cetățean, își vor pune și de-acum înainte arta lor în slujba poporului, în slujba mersului înainte al societății românești.

VASILE TOMESCU

În vremea noastră, cînd întreg peisajul artistic se distinge prin tendința spre marile sinteze universale, spre căutarea a noi soluții de realizare muzicală, devine directoare ideea exprimată de tovarășul Nicolae Ceaușescu cu prilejul cuvîntării rostite la Adunarea Generală a compozitorilor și muzicologilor, potrivit căreia idealul oricărui artist se împlinește în măsura în care acesta exprimă propriul ideal al națiunii căreia îi aparține iar aceasta reprezintă condiția însăși de intrare a valorilor artei naționale în patrimoniul universal. În perioada scurtă care a trecut de la Adunarea Generală și pînă azi, muzica românească a continuat să se îmbogățească cu noi creații reprezentative pentru spiritualitatea bogată a poporului nostru. De la cîntece de inspirație patriotică relevate cu prilejul concursului organizat recent în cadrul Uniunii Compozitorilor precum și cu prilejul altor concursuri recente, pînă la genurile și formele de maximă complexitate, muzica noastră se află într-o continuă și elocventă înflorire.

Pentru aprecierea eficienței social-educative a creației noastre în ansamblul ei, ne apar ca deosebit de valoroase ideile subliniate în documentele de partid, privitoare la rolul pe care trebuie să-l aibă în cadrul activității noastre ideologice, cercetarea sociologică. Aceasta este chemată să contribuie la efortul de perfecționare a relațiilor sociale, la cunoașterea și dirijarea conștientă a fenomenelor politice, etice și, în mod necesar, artistice și culturale din țara noastră.

Excepționalul dinamism al vieții muzicale românești contemporane care se bucură de prestigiu pînă departe de hotarele țării, marea răspundere a actului artistic în societatea noastră socialistă crează noi dimensiuni științei sociologice cu aplicații la fenomenul muzical. Diversificarea fără precedent a căutărilor artistice individuale, a domeniilor de investigație personală, raporturile noi dintre activitatea creatoare și cea interpretativă, pătrunderea elementelor tehnice și a datelor științelor abstracte în gîndirea și practica muzicală determină o privire corespunzătoare a activității compozitorilor, a vieții de concert și de spectacol, într-un cuvînt a acelui *res publica* reprezentînd valori și eforturi spirituale și materiale cu o largă finalizare etică și estetică. Mai mult ca oricînd trebuie să studiem astăzi rezultatul strădaniilor artistice, modul de influențare a muzicii asupra spiritualității contemporanilor. Ducînd mai departe cuceririle tradiției naționale sociologice — muzicale, observatorii vieții artistice de astăzi sînt chemați să aprecieze locul muzicii în preocupările diferitelor generații, categorii sociale și de inițiere cultural-artistică, afinitatea lor față de diferite genuri și domenii ale muzicii, eficiența mijloacelor și metodelor de educație muzicală.

Oricît ar fi de mare efortul pe care-l solicită spre a fi cuprins și înțeles, peisajul atît de bogat astăzi al manifestărilor cultural-artistice nu trebuie să ducă la creșterea interesului pentru genurile facil-distractive în defavoarea formelor artistice de o profundă rezonanță umană. Capodoperele muzicii din trecut, marile valori contemporane trebuie să depășească atenția și înțelegerea inițiaților dobîndind treptat receptivitatea marelui public. Căci n-am putea fi niciodată împăcați cu gîndul că îmbulzeala spre afirmări pseudoartistice stridente, aparent delectante, „consumă" timpul și dorința publicului de a fi partenerul dăruirilor artistice autentice, semnificative pentru orizontul spiritual al vremurilor pe care le trăim.

MIRCEA POPA

Am fost cu toții, în ultimii ani, martorii dezvoltării vieții muzicale românești în toate centrele culturale ale țării, înfloririi unui larg, divers, bogat fond componistic reprezentat de o generație de talentați muzicieni care duc mai departe marile tradiții ale artei românești.

În documentele celui de al X-lea Congres al Partidului, în înaripata chemare a tovarășului Nicolae Ceaușescu adresată creatorilor de a pătrunde în adîncul existenței poporului spre a înțelege năzuințele, eforturile și lupta sa eroică, de a înfățișa grandioasa frescă a României contemporane, văd izvorul unor noi opere muzicale în care să pulseze ritmul și marile idei ale epocii noastre, idei traduse în viață de Partidul Comuniștilor din țara noastră.

JEAN RÎNZESCU

Descătuşînd energiile creatoare ale poporului, comuniştii stimulează contribuţia cît mai activă a tuturor cetăţenilor ţării la împlinirea idealurilor de propăşire a patriei. Aşa cum se relevă în Raportul prezentat la cel de al X-lea Congres al Partidului de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu, misiunea nobilă a artistului este aceea de a închina creaţia sa poporului, făuritorul tuturor valorilor materiale şi spirituale. Sînt cuprins de sentimentul de nețărmurită mîndrie că slujesc arta azi, la noi, în efervescentul context în care munca mea este dedicată omului, năzuinţelor lui spre fericire. Această mîndrie este legitimată mai cu seamă în faptul că în evul luminat de torţa ideilor înaripate ale comunismului sînt învestit şi cu responsabilitatea cetăţeanului chemat să participe activ la traducerea în fapte a documentelor care vor înălţa România pe culmile generoase ale umanismului socialist.

DORU POPOVICI

„Este ştiut că totdeauna — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu — unul din elementele cu ajutorul cărora societatea a acţionat pentru influenţarea morală a omului, pentru sădirea în conştiinţe a unor principii superioare de viaţă, a fost literatura şi arta. Această înaltă misiune socială a creaţiei literar-artistice devine şi mai pregnantă în condiţiile socialismului, — orînduire care acţionează în mod conştient şi organizat pentru elevarea spirituală a tuturor membrilor săi." În contextul acesta, putem concepe altfel estetica şi felul nostru de a crea decît ca un intens şi continuu proces de educaţie naţională?

Sînt convins că puternicul şi talentatul detaşament al oamenilor de artă români va da viaţă îndemnului de a reda şi mai departe în operele lor freamătul creator al poporului, de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte măreţe, spre realizarea idealurilor socialismului şi comunismului.

Participarea noastră, a compozitorilor, la viaţa ţării, istoria o va măsura prin recunoaşterea valorii operelor care oglindesc problematica acestor vremi. Este ceea ce tovarăşul Nicolae Ceauşescu sublinia atît de pregnant în Raportul prezentat la Congres: „Nu uitaţi niciodată că menirea artei noastre este de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte măreţe, spre realizarea idealurilor socialismului şi comunismului."

TEODOR BRATU

Etapa actuală de dezvoltare în care se află ţara noastră, cînd Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român ne-a chemat spre noi ascensiuni, pentru atingerea piscurilor însorite ale socialismului şi comunismului impune, fără îndoială, să ne multiplicăm eforturile artistice, să privim mai în profunzime şi cu exigenţe sporite, cu răspundere rosturile creaţiei muzicale. În acest angrenaj complex şi vast, fiecare compozitor, dirijor, corist, are de îndeplinit un rol la fel de important. Parafrazînd un dicton marxist, celebru, putem spune că un cîntec patriotic devine o forţă invincibilă atunci cînd a cucerit masele. Să facem, deci, în aşa fel, ca tot mai multe cîntece să atingă o asemenea performanţă. Este de dorit să facem totul pentru ca cercurile largi de iubitori ai muzicii, dirijorii, miile de formaţii corale să se apropie cu dragoste de aceste noi creaţii, să vadă în fiecare cîntec un mesager al idealurilor ce ne animă. Să facem totul pentru ca masele cele mai largi să beneficieze de strădaniile noastre, — în interesul creşterii conştiinţei socialiste şi promovării înaltului sentiment al dragostei neprecupeţite faţă de patrie, faţă de Partidul Comunist Român, conducătorul unic al destinelor naţiunii noastre Socialiste.

LIVIU GLODEANU

Climatul artistic, social, politic, în care am fost educat, în care am evoluat, este acesta, al orînduirii pe care ne străduim s-o înfăptuim. Ceea ce am reuşit să împlinesc din idealurile mele artistice, în acest climat am împlinit, înconjurat de oamenii şi evenimentele ultimilor douăzeci şi ceva de ani, trăind în spiritul epocii noastre. Nu pot să nu fiu conştient de această realitate şi să nu-mi orientez la rîndul meu toate eforturile pentru slujirea înaltelor ţeluri ale partidului nostru.

Ne vom spori eforturile către noi şi cît mai pline de substanţă creaţii, care să oglindească măreţia vremurilor spre care năzuim.

ION VOICU

Trăim o epocă de aur. Gîndind la măreţia acestor vremuri, a pătrarului de veac scurs de la Eliberare, îmi exprim simţămintele mele de adîncă recunoştinţă faţă de tot sprijinul care mi s-a acordat, de posibilităţile de a munci, de a învăţa, de a mă afirma. În ultimele două decenii am avut bucuria de a merge şi purta în lume arta noastră interpretativă. Este copleşitor sentimentul de mîndrie pe care îl încerci atunci cînd, departe de patrie, constaţi că viaţa nouă care a înflorit pe pămîntul nostru este preţuită pretutindeni.

Valori și imperative în muzicologia și critica românească

Continuînd suita anchetelor în care ne propunem să oferim cititorilor noștri, prin intermediul unor largi investigații în rîndurile muzicienilor, cîteva opinii de larg interes asupra fenomenului muzical contemporan românesc, am inițiat de astădată o amplă anchetă în legătură cu stadiul actual al muzicologiei și criticii muzicale românești.

În numărul acesta publicăm primele răspunsuri primite din partea unor muzicieni la următoarele 5 întrebări :

1) Care vi se par realizările cele mai semnificative în domeniul muzicologiei și criticii muzicale românești ?

2) Se află după părerea dvs. muzicologia și critica muzicală românească la nivelul creațiilor componistice ?

3) În ce măsură muzicologia și critica v-au ajutat în analiza, în progresul, în depășirea unor stadii din activitatea dvs. ?

4) În ce măsură credeți că Editura Muzicală își îndeplinește sarcinile în difuzarea celor mai semnificative lucrări muzicologice, în difuzarea unor eficiente valori educative ?

5) Ce propuneri aveți de făcut pentru continua ridicare a nivelului științific și educativ al muzicologiei și criticii muzicale românești ?

Redacția revistei „Muzica" invită în continuare pe compozitorii și muzicologii noștri să-și spună părerile în legătură cu problemele puse în discuție.

DORU POPOVICI

1) Fără a delimita granițe ireductibile, eu împart opusurile muzicologice în trei categorii : 1) muzicologia propriu-zisă care pornește de la analiza discursului muzical în sensul analizei conceptului melodic, armonic, polifonic, ritmic, timbral și arhitectural (acest gen de muzicologie este în fapt o teoremă pornind de la o ipoteză concis exprimată, o amplă demonstrație și o concluzie tot concis exprimată) ; 2) — o muzicologie cu caracter literar ; acest gen de muzicologie solicită temeinice cunoștințe de știință muzicală dar și un remarcabil talent literar : aș vrea să precizez de asemenea faptul că un asemenea gen de muzicologie trăiește totuși în primul rînd prin valoarea literară și că lucrările muzicale ale unor scriitori ca Romain Rolland, Thomas Mann, Marcel Proust, George Călinescu au fost înainte de toate lucrări literar-muzicale și nu muzical-literare. 3) În sfîrșit a treia categorie aparține după părerea mea sferei de activități muzicologice incluse în noțiunea de lexicografie. Aș face în această direcție o paranteză. După părerea mea, fișele lexicografice trebuie să cuprindă nu numai date referitoare la viața și activitatea compozitorilor și muzicologilor ci și o concisă și esențială caracterizare muzical-estetică. M-aș referi din acest punct de vedere ca la un exemplu la tipul de „fișă Breazul". Pe bună dreptate, Vasile Tomescu remarca într-un cenaclu de muzicologie că o „fișă" bine întocmită înseamnă un aport deosebit la progresul muzicologiei, citînd în acest sens „fișele Breazul" sau fișele lexicoanelor germane care sînt departe de a fi doar simple înșiruiri de date biografice și artistice.

După aceste referiri cu privire la ceea ce am numit „categoriile muzicologice" să amintesc cîteva lucrări așa cum le numiți în chestionarul anchetei „reprezentative" pentru muzicologia și critica muzicală românească.

În prima categorie muzicologia românească a înscris în ultimii ani o serie de lucrări care pot sta alături de acelea apărute în centre de mare tradiție artistică. Aș cita în acest sens, lucrarea despre G. Musicescu a lui G. Breazul, sau studiile muzicologului amintit în legătură cu educația muzicală a copiilor, studiul despre muzica bizantină a lui I. D. Petrescu, „Tratatul de știința muzicii" a lui D. Cuclin, definitivat de curînd, ultimele studii folcloristice ale lui C. Brăiloiu, remarcabilul studiu al lui Tudor Ciortea despre Cvartetele beethoveniene, lucrarea despre muzica barocului a maestrului Sigismund Toduță (aș reliefa din acest punct de vedere rigurozitatea științifică cu care Sigismund Toduță analizează discursul muzical, dar în același timp

ca și Tudor Ciortea, el știe să stabilească toate corelațiile necesare între discursul muzical și viziunea estetică a autorului respectiv), temeinicul studiu închinat istoriei muzicii românești de Zeno Vancea — unul din cele mai importante de acest gen apărute în România, remarcabilul studiu de sinteză „Istoria muzicii românești de P. Brâncuș, cuprinzătorul studiu al lui Max Eisikovitz dedicat polifoniei Renașterii italiene, cu accentul pus asupra creației lui Palestrina, inspiratele monografii ale lui Romeo Alexandrescu despre cîțiva compozitori francezi, cartea de pedagogie pianistică a lui Th. Bălan, excepționalele studii de bizantinologie ale lui Liviu Rusu, admirabila monografie pe care muzicologul Nicolae Parocescu a închinat-o compozitorului Gheorghe Cucu, lucrarea lui Gheorghe Ciobanu „Lăutarii din Clejani" care defrișează un teren nou al folcloristicei noastre, studiile de folcloristică ale prof. Tiberiu Alexandru și Emilia Comișel etc.

Generația de muzicologi afirmată în anii de după cel de al doilea război mondial, s-a făcut și ea remarcată printr-o serie de lucrări care constituie indubitabil o bibliografie de bază în acest domeniu. Aș cita în acest sens monografiile pe care Vasile Tomescu le-a închinat compozitorilor D. Cuclin, Al. Alessandrescu, Paul Constantinescu, Filip Lazăr, ampla lucrare a lui O. L. Cosma despre „Oedipul" lui Enescu, studiile dedicate fenomenului enescian de A. Rațiu (Simfonia a II-a), Cornel Țăranu (muzica simfonică), M. Marbé (Cvartetul de coarde), A. Brumaru (liedul enescian), Gh. Firca (muzica instrumentală a lui Enescu), studiile lui Cristian Ghenea despre diverse perioade ale istoriei muzicii românești, studiile de folcloristică ale lui A. Mîrza, studiile închinate muzicii contemporane de V. Herman, studiile de adîncă analiză muzicologică semnate de Anatol Vieru și Wilhelm Berger.

În această succintă trecere în revistă a celor mai remarcabile studii muzicologice românești trebuie să amintim valoarea cu totul deosebită a unor studii de sinteză. Mă refer în acest sens la cartea lui Zeno Vancea despre cîteva dintre etapele mai principale ale istoriei muzicii românești, lucrarea despre opera românească a lui O. L. Cosma, lucrarea lui N. Călinoiu și P. Brâncuș, Muzica românească după 23 August 1944, „Romantismul în muzică" al Adei Brumaru, „Drumul operei" a lui Alfred Hoffman excelenta carte despre Enescu a lui Cornel Țăranu, apărută în Editura pentru literatură etc.

Au fost scrise în ultimii ani și o serie de lucrări cu caracter literar-muzical care m-au impresionat în mod plăcut. Citez în acest sens: D. Popovici-Bayreuth a lui George Sbîrcea, monografiile închinate lui Enescu și Wagner de George Bălan ș.a. Remarcabile mi se par și studiile de sinteză muzical-filozofică ale lui George Bălan.

În sfîrșit în domeniul lexicografiei, apreciez în mod deosebit lucrările lui Viorel Cosma bineînțeles cu amendamentele mai sus enunțate cu privire la „fișele lexicografice".

În domeniul lexicografiei mai avem fără îndoială foarte multe de făcut. Esențial, mi se pare la ora actuală o unificare a datelor căci atît în cărțile lui Poslușnicu, Breazul, O. L. Cosma, V. Cosma și studiile mele despre muzica corală românească găsim elemente cu totul divergente. Un oficiu de studii lexicografice al Uniunii Compozitorilor mi se pare din acest punct de vedere imperios necesar.

Spre deosebire de muzicologie, critica muzicală românească mi se pare cu totul neconvingătoare. Această situație se datorează după părerea mea lipsei de pregătire profesională a unor critici precum și lipsa de interes a unor organe de presă pentru reflectarea problemelor muzicale, precum și promovării unor critici muzicali chiar (în revistele de specialitate) după criterii neconvingătoare. Din păcate critica muzicală a încetat a fi o profesie de sine stătătoare. Și faptul acesta are repercusiunile cunoscute.

2. Nu. Decalajul este mult prea mare.

Creația muzicală a traversat în ultimii ani un drum plin de semnificații pentru destinele generale al artei românești, în timp ce, după părerea mea, muzicologia și în special critica nu a progresat în acest ritm.

Avem la ora aceasta, prea puțini muzicologi capabili să analizeze cu maximă probitate științifică discursul muzical, să sintetizeze valorile muzicale românești, să integreze fenomenul artistic românesc în ansamblul căutărilor contemporane.

În sfîrșit aș vrea să menționez faptul că în domeniul criticii este vizibil uneori un teribilism adolescentin manifest de pildă în decapitarea unor valori fără nici un fel de justificări științifice.

În dezvoltarea criticii noastre muzicale, trebuie să ținem permanent seama de indicațiile pe care le dădea recent tovarășul Nicolae Ceaușescu presei literare și artistice în Cuvîntarea rostită la Adunarea festivă consacrată împlinirii a 25 de ani de la apariția primului număr legal al ziarului Scînteia.

Publicațiile, în special cele de specialitate — spunea cu acest prilej tovarășul Nicolae Ceaușescu — nu manifestă încă destulă combativitate față de unele tendințe negative care mai există în domeniul culturii și creației de artă, nu iau întotdeauna atitudine hotărîtă față de operele slabe, confuze, față de „modele" și curentele care nu au nimic comun cu realitățile românești, cu spiritul și cultura poporului nostru. Unele din revistele noastre literare și de artă se fac uneori ele însele ecoul unor puncte de vedere confuze, greșite, despre artă care nu au ce căuta în presa din țara noastră, publică lucrări rupte de viață, de preocupările societății noastre socialiste — lucru ce trebuie cu desăvîrșire lichidat.

Este necesar ca în special în cadrul revistelor și periodicelor de literatură și artă, să crească spiritul de răspundere față de dezvoltarea culturii

noastre socialiste, față de educația culturală a poporului nostru. Acestea trebuie să promoveze cu mai multă fermitate principiile estetice ale partidului nostru și lupta pentru o cultură realistă, militantă care să slujească cauza construcției socialiste, formării conștiinței omului nou.

3. Nu pot să mă plîng că lucrările mele nu au fost pînă în prezent în atenția criticilor ziarelor și revistelor de specialitate.

Măsura în care cronicele muzicale au contribuit la evoluția mea componistică rămîne însă un lucru de discutat. Unele judecăți de valoare erau prea superficiale ca să mă poată îndemna la reflexii aprofundate în legătură cu drumul meu componistic.

4. Apreciez eforturile Editurii pentru difuzarea unor lucrări de largă accesibilitate. Sper totuși că se vor găsi într-un viitor apropiat soluțiile necesare pentru difuzarea unor lucrări de strictă specialitate în tiraje corespunzătoare într-adevăr cerințelor „pieții muzicale" și nu dorințelor unor funcționari ce difuzează cărți fără calificarea necesară.

5. Înființarea unor cursuri de muzicologie care să cuprindă numai pe acei care au dovedit în practică talent muzicologic și însușirea temeinică a disciplinelor de bază ale științei muzicale.

MIHAI MOLDOVAN

1. Într-o trecere în revistă care nu poate fi în nici un caz exhaustivă, aș aminti, într-o ordine cu totul întîmplătoare, studiile și ghidurile lui Wilhelm Berger, purtînd o notă de autenticitate creatoare, excepționalul studiu despre Muzica barocului al maestrului Sigismund Toduță, monografiile închinate unor muzicieni români de Vasile Tomescu, ampla lucrare despre „Oedip" a lui O. L. Cosma, „Bazele modale ale cromatismului diatonic" a lui Gh. Firca, „Suita și sonata" a lui D. Bughici ș.a.

În domeniul criticii nu văd nici un fel de lucrări pe care le-aș putea încadra în rîndul unor lucrări reprezentative.

2) Categoric nu! Frontul componistic este caracterizat printr-o serie de orientări, stiluri și personalități în plină efervescență creatoare care prin originalitatea mesajelor lor contribuie la integrarea creației muzicale românești în circuitul valorilor muzicale internaționale.

Muzicologia și critica (poate ca mai totdeauna în istorie) au rămas în urma frontului componistic, și cel puțin în domeniul sintezelor în legătură cu drumurile muzicii contemporane, ni s-au oferit (cu toate studiile despre unii creatori ai secolului XX apărute în revista „Muzica") un număr de lucrări cu totul redus.

3) După părerea mea, atributele fundamentale ale unui critic sînt pe de o parte obiectivitatea și sinceritatea profesională iar pe de altă parte cultura muzicologică și disponibilitatea pentru cele mai diverse laturi ale fenomenului estetic.

Nu cred că în domeniul criticii muzicale românești, activează în momentul actual personalități care prin scrisul lor periodic să ne imprime nouă compozitorilor reflexii profunde cu privire la căile străbătute într-o anumită etapă creatoare.

Personal, nu pot să mă plîng că criticii nu mi-au acordat atenția cuvenită înserînd note, cronichete, mici studii după fiecare primă audiție a lucrărilor mele.

Dar dincolo de consemnarea publicistică a unor impresii nu am găsit analiza, comparația, reperele de perspectivă capabile ele însele să mă îndemne spre găsirea, spre depășirea unor stadii componistice.

4. Am impresia că la ora actuală, Editura Muzicală în dorința rezolvării unor probleme economice, pierde din vedere perspectivele și prin aceasta obiectivele esențiale ale activității sale.

Înțeleg să ni se ofere mai multă beletristică muzicală, înțeleg că sînt acum mai căutate în librării „viețile sentimentale ale romanticilor" dar unicul for editorial muzical al României trebuie să aibă posibilitatea de a oferi muzicienilor noștri și ultimele opusuri muzicologice, studiile de sinteză asupra marilor momente ale istoriei muzicii, lucrările de didactică muzicală absolut necesare studenților în arte, muzicienilor de profesie.

5. Înaintea oricăror opinii despre stadiile muzicologiei noastre, trebuie să luăm înainte de toate măsurile necesare pentru calificarea muzicologilor, pentru înființarea rîvnitelor cursuri de muzicologie în Conservatoarele noastre.

THEODOR DRĂGULESCU

1. Aș aminti într-o ordine cu totul întîmplătoare cartea recent dedicată de maestrul Sigismund Toduță epocii Barocului, carte capabilă după părerea mea a fi comparată cu marile studii ale genului pe plan internațional: lucrarea dedicată de Vasile Tomescu lui Paul Constantinescu, una dintre cele mai bune biografii muzicale, carte care reușește să îmbine rigoarea muzicologică, o completă documentare istoriografică cu un stil de mare forță evocatoare, cartea de istorie a muzicii românești aparținînd maestrului Zeno Vancea, „Istoria muzicii românești" a lui Petre Brâncuș, lucrarea lui Doru Popovici și Costin Miereanu despre istoria muzicii românești difuzată de Editura Tineretului ș.a.m.d.

2. Muzicologia se apropie, critica muzicală este departe.

3. În lipsa unor lucrări de sinteză asupra drumurilor muzicii contemporane, dezbaterile din paginile revistei „Muzica" cu privire la orientările limbajului, mijloacelor de expresie muzicală, și-au propus aprofundarea unor elemente de estetică contemporană. Remarcabile mi s-au părut din acest punct de vedere studiile despre unii compozitori ai secolului XX apărute în revista „Muzica" de St. Niculescu, W. Berger, Gh. Costinescu, A. Rațiu.

Personal nu cred (și nu mă refer în acest caz numai la mine, deținătorul unui „dosar" minim de cronici muzicale), că reprezentanții criticii muzicale românești sînt capabili, la ora actuală, să ajute real, eficient, creator pe oricare dintre compozitorii noștri spre ceea ce numiți depășirea unor „stadii componistice".

4—5. Mi-aș permite să-mi exprim în acest răspuns doar o unică dorință : Editura Muzicală cred că trebuie să ia toate măsurile pentru apariția unei lucrări capabile să ofere secretarilor muzicali, organizatorilor vieții muzicale, elementele de sondaj sociologic, de statistică internațională, de sinteză pedagogică cu privire la relațiile dintre formațiile muzicale și public, cu privire la mijloacele ce trebuiesc folosite pentru o largă difuzare a valorilor artistice în mase.

CORNELIU DAN GEORGESCU

Pentru a putea emite aprecieri corecte și fundamentate asupra muzicologiei și criticii muzicale românești, cred că acestea trebuiesc privite în cadrul vieții muzicale unitare din țara noastră, alături de alte sectoare ale ei, cum ar fi creația componistică, interpretarea muzicală, educația, organizarea vieții muzicale, difuzarea operelor etc. Accentuez în mod deosebit faptul că acord muzicologiei și criticii muzicale un rol foarte important în acțiunea de consolidare a unei vieți muzicale active, complexe, al cărei centru de atracție este normal să-l constituie creația muzicală românească.

Cred că viața noastră muzicală în ansamblul ei — și în ciuda unor realizări remarcabile și a unui progres mai mult sau mai puțin continuu — mai poartă încă pecetea unui „început promițător" ; este vorba în primul rînd de distanța, respectabilă uneori, dintre creația românească (și nu întotdeauna numai cea numită de avangardă) și publicul larg, dar și de multe altele (de exemplu de practica absolutizării gusturilor proprii în aprecieri de valoare, de unele dezbateri în care noțiuni ca experiment, tradiție, caracter național și multe altele apar confuze). Consider că muzicologia și critica trebuie să ajute prin aportul lor specific, la maturizarea armonioasă a acestei vieți muzicale, să contribuie la instaurarea unei atitudini într-adevăr civilizate în fața operei de artă (atitudine care cuprinde și curiozitate, modestie, dorința și capacitatea de a depune un efort pentru autoeducare și seriozitate, simț critic, permeabilitate la idei noi etc.). Fără această punte de legătură între creație și public, viața noastră muzicală nu va putea realiza salturile calitative așteptate.

Ca urmare a celor spuse mai sus, consider deosebit de prețioasă activitatea pe diferite planuri în acest sens, a unor personalități ca Mihail Iora, Zeno Vancea, Emanoil Ciomac și alții. Prezențe remarcabile în muzicologia noastră sînt de asemenea Vasile Tomescu, a cărui atitudine deschisă și constructivă poate fi dată ca exemplu, R. Ghircoiașiu, G. Bălan, A. Leahu ; lucrările lui O. L. Cosma și Gh. Firca sînt realizări de seamă ce pot fi puse alături de lucrările muzicologice de o înaltă ținută științifică ale unor compozitori ca Sigismund Toduță, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Doru Popovici etc.

De remarcat că dintre cei citați, alături de care ar trebui adăugați mulți alții — majoritatea s-au afirmat în ultimii ani, ceea ce înseamnă că ritmul de dezvoltare se accelerează. Situația nu poate fi însă pe deplin mulțumitoare. Atît în istoriografie, ca să nu mai vorbim de estetica muzicală și în special de problemele de structură muzicală, nu există decît începuturi — este adevărat că unele izolate, mult mai mult decît promițătoare, dar nu o continuitate evidentă. Gîndirea componistică a mers mereu înainte neîmpiedicată decît parțial și temporar de cauze administrative, dar secondantul ei firesc (fără de care nu poate reuși) muzicologia, se luptă din greu cu capacitatea editorială redusă care i se pune la dispoziție, cu lipsa posibilităților de specializare (un curs universitar de muzicologie, informare pe plan mondial) și, poate, și cu lipsa ei proprie de curaj.

Se simte o nevoie urgentă ca muzicologia să fie cel puțin la nivelul actualei creații românești, să o poată înțelege în ansamblul ei, fără a neglija în mod subiectiv unele sfere, să o poată explica și eventual impulsiona. Pentru aceasta, un contact cît mai strîns cu problemele ce-i frămîntă pe compozitori, la care muzicologii pot aduce în afară de o informare completă și spiritul creator propriu, se impune. Aportul muzicologiei trebuie să fie însă constructiv, în sensul cel mai înalt, altfel problematica sa nu se intersectează cu cea a componisticii, nu educă publicul, ci trece pe lîngă acesta. Toate considerentele estetico-filozofice despre criza muzicii moderne, nu valorează din punct de vedere al dinamismului vieții culturale, cît clarificarea — de pe o înaltă poziție științifică — a rolului unui element de structură muzicală. Muzicologia generalizatoare și filozofică este după părerea mea, încă ridicol de rudită, în general de înțelegerea în adîncime a fenomenului muzical contemporan : acesta este primul pas important pe care trebuie să-l facă deocamdată, și acest lucru, în țara noastră, i-ar asigura dezvoltarea viitoare și aportul original maxim pe care-l poate aduce în sfera muzicologiei internaționale.

Critica muzicală ar trebui să treacă, în sfîrșit, în totalitatea ei de la consemnarea formală, însoțită de fraze standard, la opera de educare a publicului. O judecată de valoare este întotdeauna greu de formulat (mai ales în cazul unei informări superficiale), dar cîteva fraze concise care să explice muzica respectivă, să o situeze într-un context cultural general, ar fi întotdeauna binevenite. Este adevărat că ne izbim uneori de un spațiu prea redus afectat cronicilor muzicale în diferite publicații, dar este tot atît de adevărat că unii critici muzicali remar-

cabili găsesc de spus lucruri noi și interesante chiar despre subiecte vechi, în puține cuvinte, în timp ce alți cronicari, în spații destul de vaste, nu comunică efectiv nimic (și în orice caz nu educă pe nimeni). Cred că tot în sarcina criticii muzicale cade și combaterea constructivă a unor fenomene vechi binecunoscute în viața noastră muzicală: execuția slabă a primelor audiții, programele de concert neunitare, organizarea și popularizarea defectuoasă a unor manifestări muzicale etc. În general, cu puține excepții, critica noastră muzicală merge prea mult pe linia minimei rezistențe; rareori există curajul de a afirma o părere împotriva liniei oficiale a criticii, de a o susține și motiva. Numai așa ar avea sens deplin existența ei...

Poate ar fi necesară separarea temporară a publicațiilor (cărți, reviste) de specialitate, de cele de popularizare; din încercarea de a le împăca rezultă de obicei ceva hibrid, care nu satisface complet pe nimeni. O publicație periodică de largă accesibilitate, de interes general, în tiraj mare și cu o formă de prezentare mai atractivă ar putea fi însoțită de o alta de strictă specialitate, în tiraj redus, în care să-și găsească locul și acele probleme atît de importante pentru viața noastră muzicală care nu pot fi dezbătute în prezent nicăieri. Nu este vorba de o ruptură ci de o adaptare la realitate, practicată frecvent și în alte ramuri ale artei sau științei. Același principiu, aplicat consecvent, ar îmbogăți și cataloagele editoriale cu lucrări de mare prestanță științifică, de care ducem încă o lipsă acută, și cu lucrări de mare succes public.

În selecția severă (din motive în special administrative) care se face, cu ocazia editării, nu trec decît rar lucrări de un interes efectiv în dezvoltarea vieții noastre muzicale, lucrări de strictă specialitate sau de popularizare, privitoare la creația muzicală românească sau străină, — și repet, aceasta este doar problema cea mai importantă.

Desigur că sînt interesante și traducerile privitoare la viețile sentimentale ale lui Berlioz sau Chopin... dar este indiscutabil mai interesantă viața muzicală actuală, domeniu în care publicul nostru nu prea are posibilități de informare metodică.

VASILE DONOSE

1. Un răspuns la o asemenea întrebare obligă la o ierarhizare a valorilor muzicologice, care necesită ample argumentări și nu-și are locul într-o simplă anchetă publicistică.

Realizările muzicologiei noastre sînt extrem de diverse.

Aș dori să menționez drept răspuns la această întrebare doar o singură ideie.

O răsfoire a titlurilor muzicologice apărute în ultimii 20 de ani, demonstrează indiscutabil că valorile muzicologice și critice nu sînt determinate de cantitatea de pagini consacrate unor teme ci de substanța și originalitatea ideilor vehiculate în analiza fenomenului muzical. Socot de pildă că în multe din studiile și articolele înserate de-a lungul anilor în paginile revistei „Muzica" găsești analize de o autentică valoare științifică și metodologică care lipsesc uneori unor monografii difuzate de Editura Muzicală. Mă gîndesc în acest sens la paginile de analiză a creației enesciene — domeniul cel mai serios al muzicologiei noastre — pagini semnate de muzicieni ca Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Ștefan Niculescu, Myriam Marbé, Cornel Țăranu și Octavian Lazăr Cosma, și care ar putea fi obiectul unui cuprinzător volum de sinteză pînă la apariția monografiei anunțate de Institutul de Istoria Artei al Academiei așteptată de foarte mulți ani.

În sfîrșit aș vrea să menționez cu acest prilej aportul deosebit pe care îl aduc muzicologiei noastre studiile de serioasă analiză semnate de Gheorghe Firca. Deși lucrarea sa „Bazele modale ale cromatismului diatonic" a obținut un larg succes de critică, cred totuși că tema atacată merita un coeficient suplimentar de originalitate conceptuală.

În domeniul criticii nu pot cita nici un fel de lucrare semnificativă, pentru că activitatea critică este pulverizată în diverse periodice și nici un for editorial nu și-a luat pînă în prezent obligația — de maxim interes educativ și muzical — de a aduna un volum de cronici muzicale care ar putea constitui un real document al vieții și istoriei muzicii contemporane românești.

2. Se afirmă adeseori în cenacluri sau discuții particulare că muzicologia românească se află în urma șantierului componistic românesc.

După părerea mea nu există o astfel de rămînere în urmă.

Între componistica și muzicologia românească există relații de intercondiționare reciprocă cu toate că sub raportul experimentului, „șantierul" componistic este uneori mai „tectonizat".

Cauzele decalajului de valori între activitatea componistică și cea muzicologică nu țin de realitatea faptelor ci în parte de slaba preocupare pentru lansarea creațiilor noastre muzicologice și nu numai a valorilor componistice în confruntări de ținută internațională. Muzicologii noștri participă în prea mică măsură la reuniunile muzicale internaționale. La Uniunea Compozitorilor, la Institutul de Istorie a Artei, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" s-au inițiat în ultimii ani diferite activități pentru prezentare publică a creațiilor muzicologice. Dar realizările acestea nu sînt încă suficiente și există fără îndoială loc... pentru mai mult și mai bine.

În ceea ce privește însă critica muzicală, rămînerea ei în urma activității componistice este indiscutabilă.

Cauzele acestei situații sînt multiple.

Iată cîteva dintre ele:

— Caracterul cu totul ocazional al criticii.

— Spațiul cu totul minor acordat analizei fenomenului muzical în publicațiile noastre.

— Lipsa de ţinută profesională a multor publicişti care nu reuşesc să atingă nivelul unei critici obiective, ştiinţifice.

S-au impus bineînţeles în frontul criticii noastre cîteva condeie dar în raport cu numărul şi calitatea acelor publicişti care cultivă cronica cinematografică, teatrală, plastică orice comparaţie ne este defavorabilă.

— Neatragerea compozitorilor în frontul criticii duce la cultivarea în paginile ziarelor şi revistelor noastre doar a unor aspecte consemnative şi nu analitice. Critica pur adjectivală pe care o întîlnim de obicei poate fi fără îndoială realizată de orice reporter cu aplicaţii artistice şi nu de un critic de specialitate. O asemenea critică nu poate contribui la lărgirea orizontului de cultură al poporului, la ridicarea nivelului ştiinţific şi informarea maselor asupra a tot ce este nou, valoros, în cunoaşterea umană — obiectiv de seamă pus de partid în faţa presei noastre.

3. Lucrez de mulţi ani în domeniul radioteleviziunii şi mi-am îndreptat cu prioritate atenţia spre evaluarea critică a creaţiilor muzicale din trecutul şi prezentul muzicii româneşti.

Dar cred că nici eu şi nici unul din colegii mei care activăm în acest domeniu (care mi se pare esenţial pentru viaţa artistică contemporană) nu am primit vreodată un ajutor substanţial din partea criticii muzicale.

Ne găsim în momentul în care critica ne poate ajuta într-un mod hotărîtor în opera de popularizare a muzicii, în analiza modului în care reuşim să oferim publicului cele mai reprezentative valori ale creaţiei muzicale româneşti şi universale. Absolut necesare ne sînt de pildă la ora actuală rezultatele unei temeinice investigaţii sociologice în rîndurile ascultătorilor şi telespectatorilor pe care, (în lipsa unor specialişti în acest domeniu), trebuie să ni le ofere muzicologia.

4. Sincer vorbind, nu cred că Editura Muzicală îşi îndeplineşte sarcinile în difuzarea celor mai semnificative valori muzicologice, în difuzarea unor eficiente valori educative.

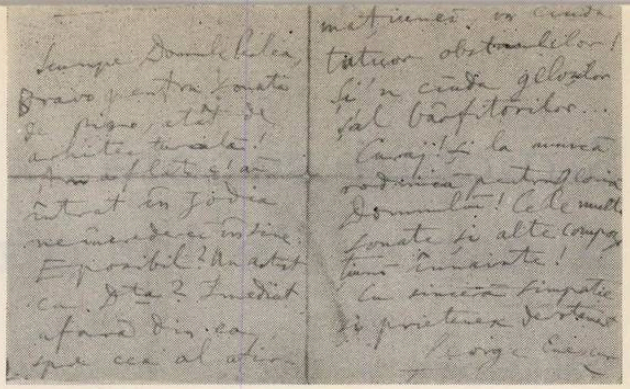
Cauzele sînt multiple şi sînt sigur că Editura ne-ar putea aduce o sumedenie de argumente care să ne demonstreze că rezultatele ei sînt maxime.

Cred totuşi că Editura trebuie să-şi îndrepte în prezent întreaga atenţie spre diversificarea catalogului ei de publicaţii. După părerea mea suma de monografii literaturizante editate (fără să găsească cumpărători) a satisfăcut în mică măsură sarcinile educative ce stau în faţa acestui important for editorial.

5. Seria de propuneri pe care o solicitaţi cred că reiese din răspunsurile anterioare.

Aş mai adăuga o singură ideie : necesitatea înfiinţării secţiei de muzicologie la Conservator. Cred că este inutil să mai aducem un argument suplimentar în favoarea acestei forme de învăţămînt ca unic mijloc de calificare a unor muzicologi şi critici de prestigiu.

Anchetă realizată de IOSIF SAVA



O scrisoare a lui George Enescu către Ionel Perlea

Cu ocazia vizitei făcute la Bucureşti în luna mai, Ionel Perlea, vechi prieten al maestrului Enescu, a venit şi la muzeul închinat memoriei marelui nostru muzician.

Mi-a dăruit atunci o scrisoare pe care o primise de la George Enescu, în anul 1931.

Este interesant de ştiut ce adîncă apreciere avea maestrul Enescu, nu numai pentru dirijorul, ci şi pentru compozitorul Perlea.

Într-adevăr, Ionel Perlea nu este numai dirijorul cu faimă mondială, care a zguduit, acum cîteva luni, cu minunatele sale interpretări lumea muzicală de la noi ci şi un creator a cărui activitate componistică este încă prea puţin cunoscută la noi.

Dintre lucrările sale *(Simfonia în do major, Concertul pentru vioară şi orchestră, Două Schiţe Simfonice, Cvintetul de coarde cu pian, Simfonia concertantă pentru vioară şi orchestră, Trei Studii pentru orchestră)* nu au fost auzite la noi, în afara Cvartetului pentru coarde op. 10, în do major, cu care a obţinut Premiul Enescu în anul 1926 şi care a fost editat de către Uniunea Compozitorilor, decît Variaţiunile Simfonice pe o temă proprie, care au fost executate de către Orchestra Radio.

George Enescu avea o mare admiraţie pentru lucrările lui Ionel Perlea, aşa cum reiese din scrisoarea pe care o reproducem mai jos. Cum, din propria sa experienţă, ştia ce grele sînt clipele de îndoială, pe care le trăieşte oricare creator, cît şi indiferenţa pe care un artist, care are ceva de spus trebuie să o opună denigrărilor venite în general de la — după cum spune chiar George Enescu — „geloşi şi bîrfitori".

În scrisoarea din noiembrie 1931, Enescu vorbeşte de minunata structură arhitecturală a Sonatei pentru pian, pe care Ionel Perlea i-o trimisese să o citească.

„Scumpe Domnule Perlea,

Bravo pentru Sonata de piano, atît de arhitecturală !

Am aflat că ai intrat în zodia neîncrederii în sine. E posibil ? Un artist ca d-ta ? Imediat, afară din ea, spre cea a afirmaţiunei, în ciuda tuturor obstacolelor ! Şi în ciuda geloşilor şi bîrfitorilor...

Curaj şi la muncă rodnică pentru gloria Domnului !! Cele multe semnate şi alte compoziţiuni înnainte !

Cu sinceră simpatie şi prietenesc devotament

George Enescu

Încurajările şi aprecierile maestrului Enescu au adus în acele clipe grele un balsam peste îndoielile tînărului compozitor de atunci.

ROMEO DRĂGHICI

Structuri sonore şi aspectele lor armonice

de Wilhelm Berger

Mulţimi sonore

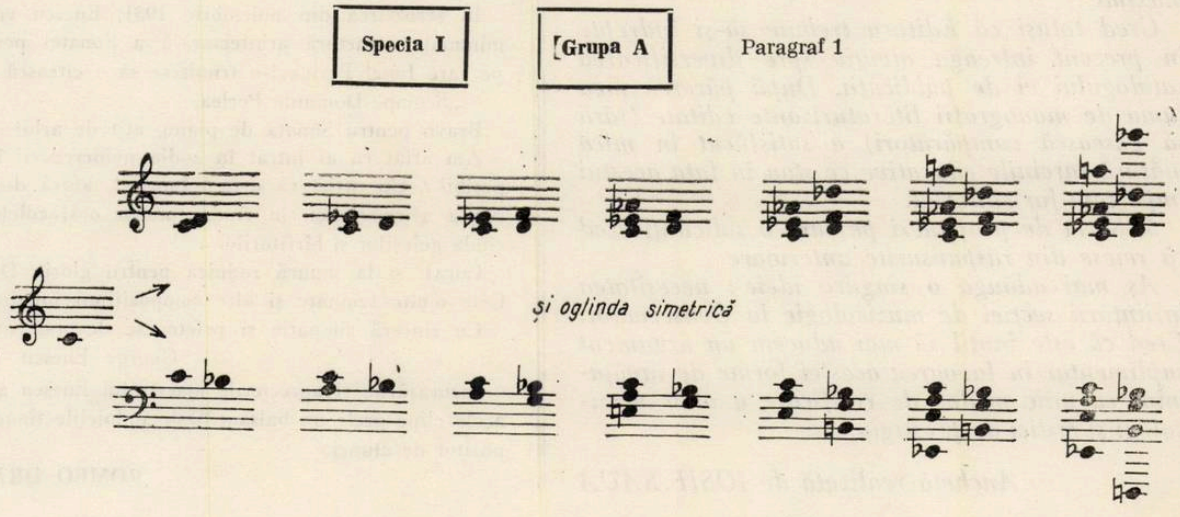
Scrierea de faţă reprezintă continuarea studiului monografic „Moduri şi proporţii". Principiile care au călăuzit acolo stabilirea şi descrierea unui ciclu de moduri cu specii distincte, sînt reluate aici şi aplicate în scopul conturării unor consecinţe de ordin armonic ce decurg din verticalizarea proporţiilor modale, întemeiate pe legea „secţiunii de aur", exprimată numericeşte prin „şirul fibonaccian".

În consecinţă, expunerea prezintă tipuri acordice primare cu elemente — intervale proporţionate, urmărind o creştere treptată a componentelor şi o diversificare a mulţimilor succesive, fără a tinde spre epuizarea fenomenelor specificate pe calea sintezei. Analiza cantitativă este menită să enunţe modalităţile de constituire şi sferele posibile ce derivă din ordinea internă a conceptului.

Modelarea unor simultaneităţi sonore cu profil modal, în esenţă acorduri sau agregate armonice cu caractere sonantice diferite, oscilînd între preponderenţe de felul disonanţei sau consonanţei, dotate cu grade variate de entropie sau neutralitate fonică, presupune o arcuire metodologică consecventă, de la simplu la complex. Evident, şi pe această cale de explorare a cîmpului sonor se ivesc numeroase date şi fenomene, ştiute din sistematica armoniei clasice, întîlnite în experienţa tehnicii serial-modale, ceea ce, în fond, întăreşte sentimentul unicităţii şi coeziunii lumii sonore, dincolo de asemănări sau deosebiri de nuanţă, sistem şi interpretare, mai presus de aparenţe şi incidenţe.

Tipurile acordice creionate, integrabile prin selectie artistică în straturile mijloacelor moderne de compoziţie, se cer înţelese nu în sine şi static, ci ca purtătoare de energie sonoră potenţială, distribuită într-un context armonic, într-un flux, purtător de idei, cinetic prin natura lui. Fără viziunea acestei deveniri continue şi necesare, exemplele rămîn simple clişee, lipsite de „armonie".

Structuri sonore şi aspectele lor armonice.



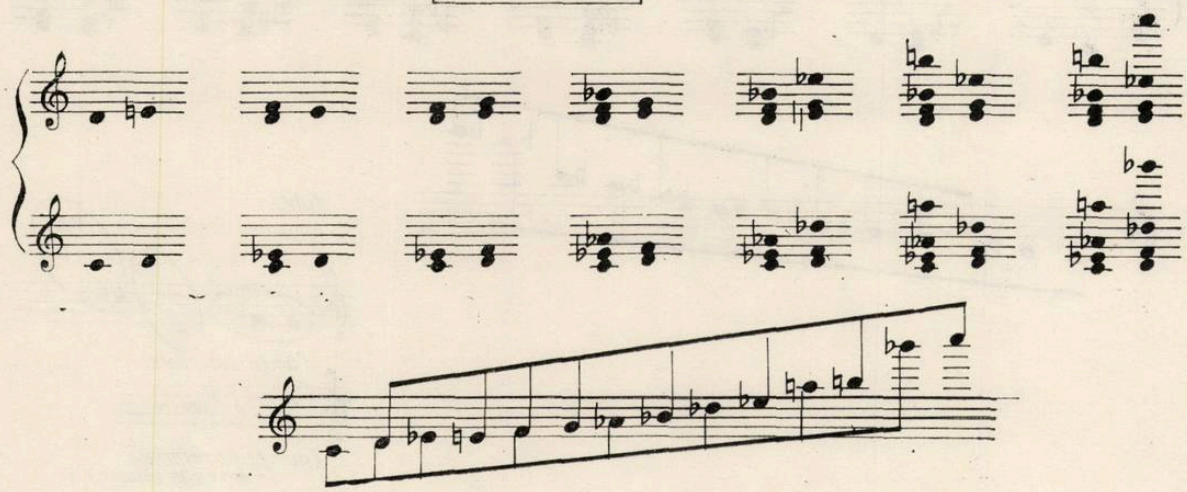
Paragraf 2

Structuri bazate pe dublă polaritate :

comparații între o expunere variabilă față de o expunere constantă

(distanțare treptată a punctelor /sunete comune/ de sprijin)

(1a) distribuție convergentă relația:

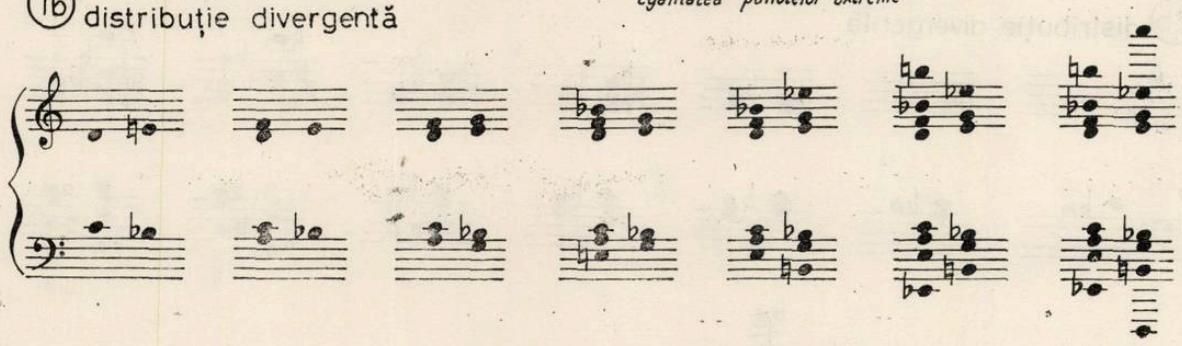


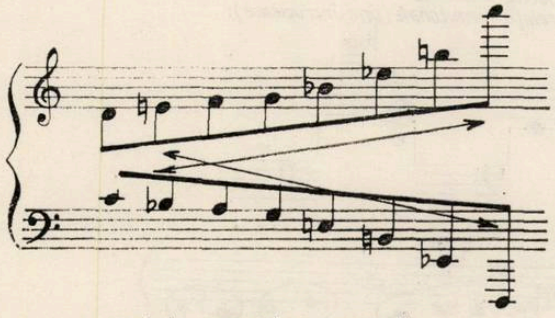
sunete comune: (=unitatea de relație din modul următor)

\+

egalitatea punctelor extreme

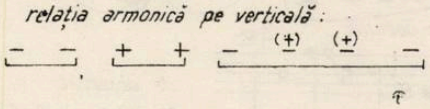
(1b) distribuție divergentă



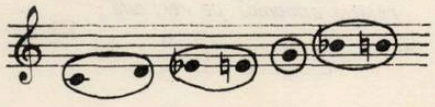


puncte extreme egale între ele.

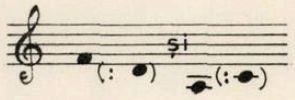
relația armonică pe verticală :



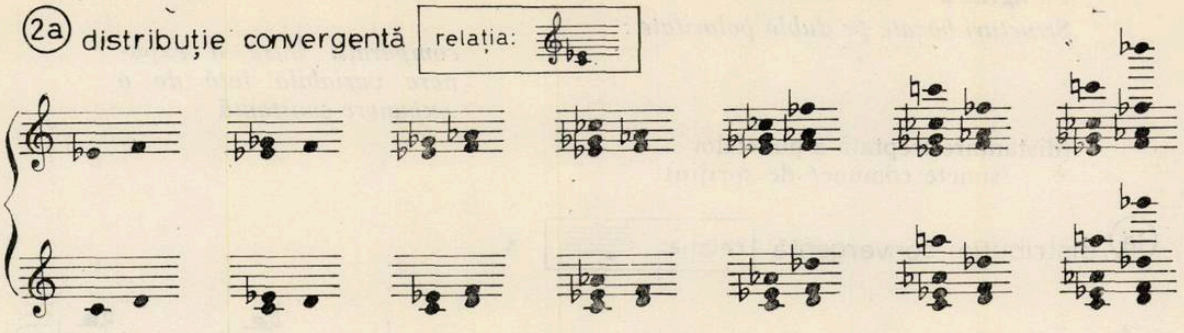
dublări :

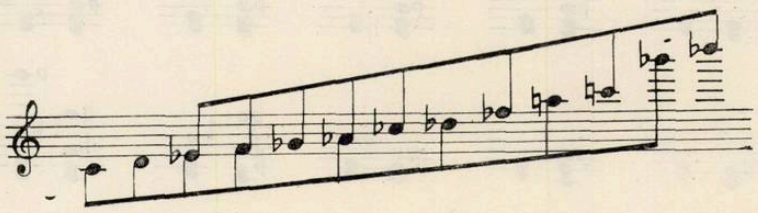


funcții subliniate: de tertă mică față de fundamentală

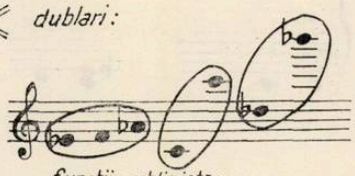


(2a) distribuție convergentă relația:

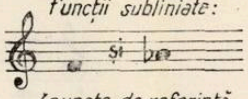




dublări:

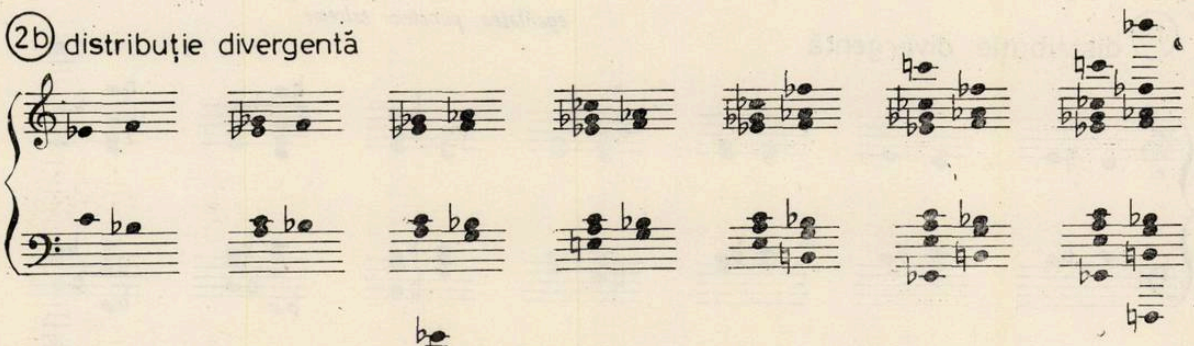


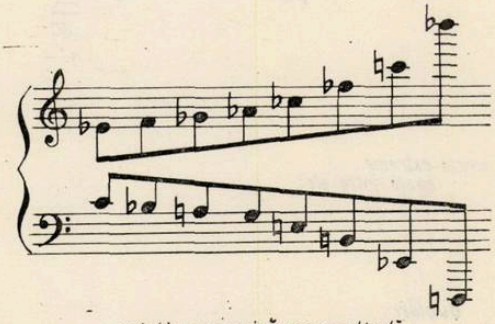
funcții subliniate:



(puncte de referință în modurile viitoare)

(2b) distribuție divergentă

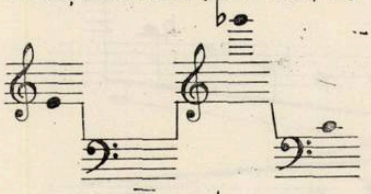


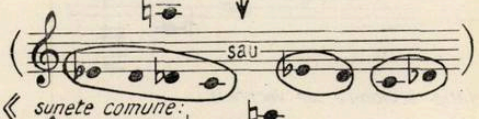


relația armonică pe verticală:

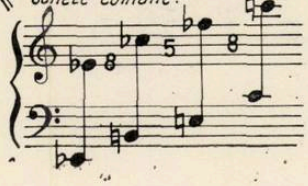
+ 0 ± − 0 0 + −

punctele extreme în relații semitonale (prin încrucișare):



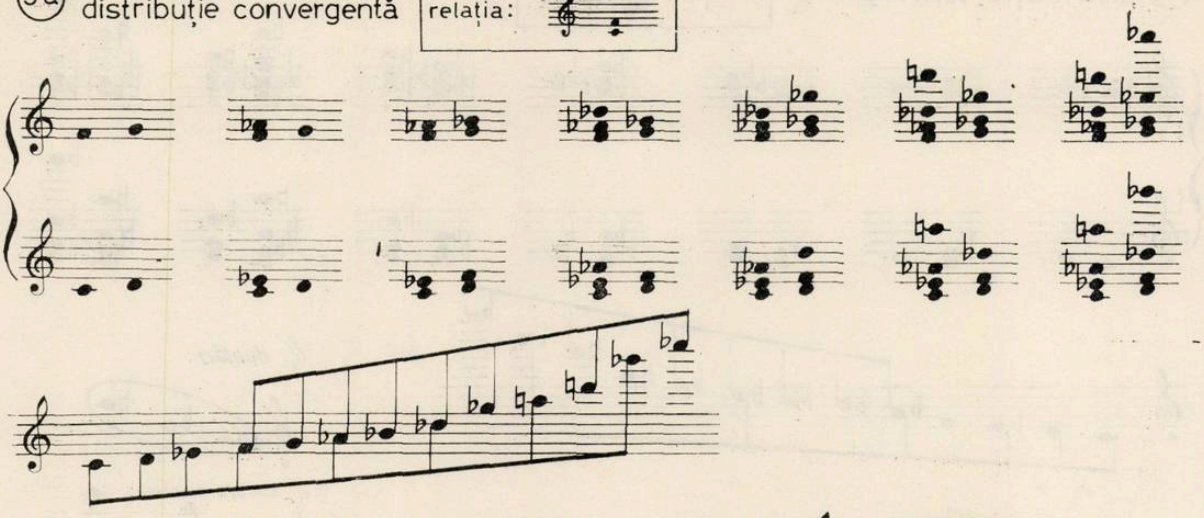


sunete comune:

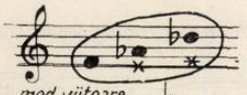


de observat:
în relații de 8 ; 5 ; 8

(3a) distribuție convergentă relația:

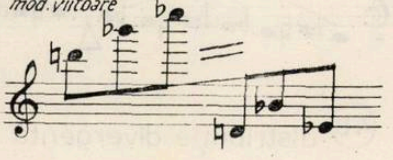


« dublări:

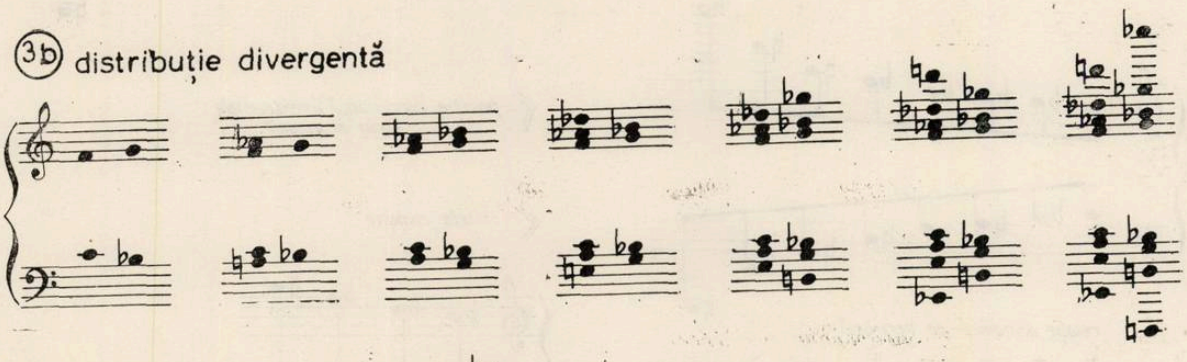


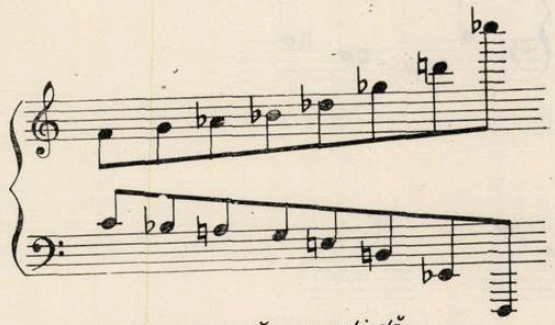
mod viitoare

« repetiții



(3b) distribuție divergentă

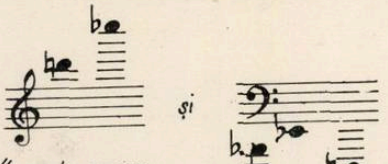




relația armonică pe verticală:

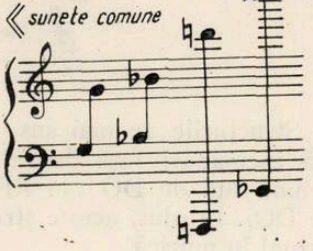
0 + − + + 0 − −

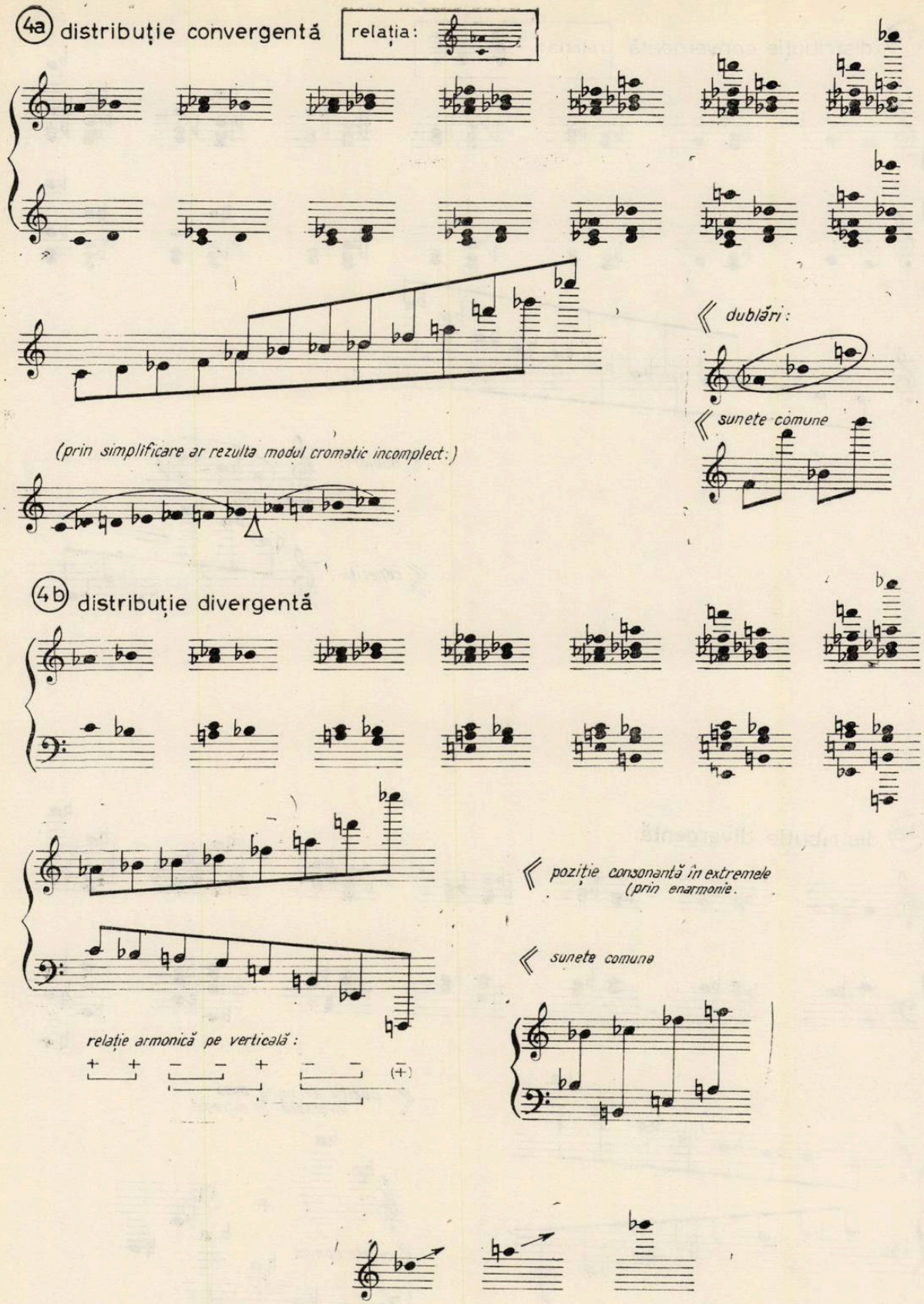
« poziție de nonă mică inversată în extreme:



și

« sunete comune





Notă: Structurile de mai sus prezintă asemănări față de cele expuse, similare unor mutații semitonale (RE bemol față de DO sau RE ; LA becar față de LA bemol ; SI bemol față de DO). În plus, aceste structuri progresiv desfășurate depășesc cîmpul sonor uzual în muzică.

Sfera simultaneităților sonore (tipuri de agregate acordice) prezentă în exemplele de mai sus pare a epuiza cîmpul de combinații aplicabile.

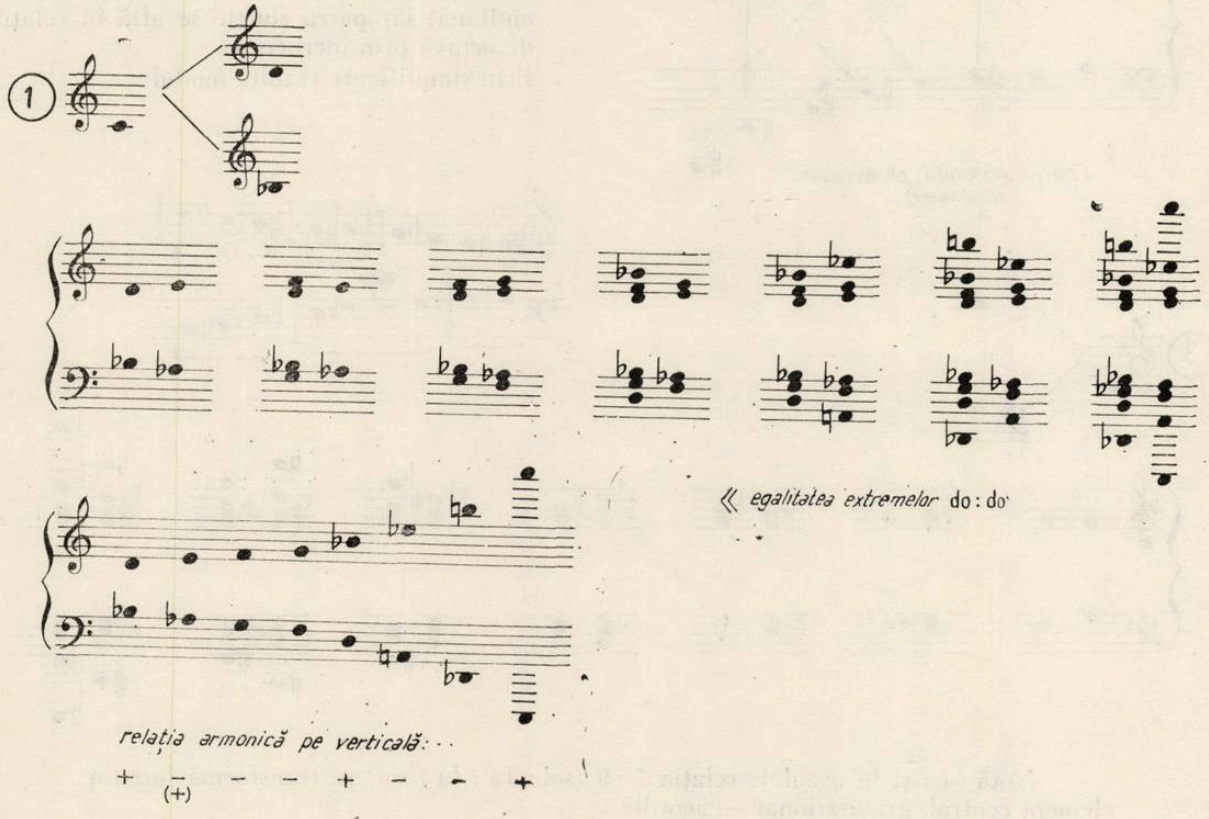
O altă modalitate se ivește atunci cînd față de un punct fix de referință (sunet central) sînt distribuite simetric și în mod progresiv agregate acordice, ca în cazurile următoare

Paragraful 3

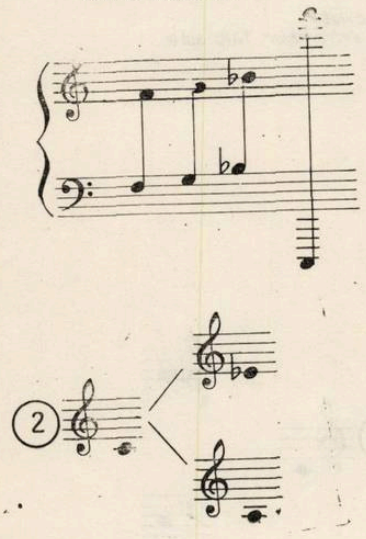
Structuri bazate pe dublă polaritate :

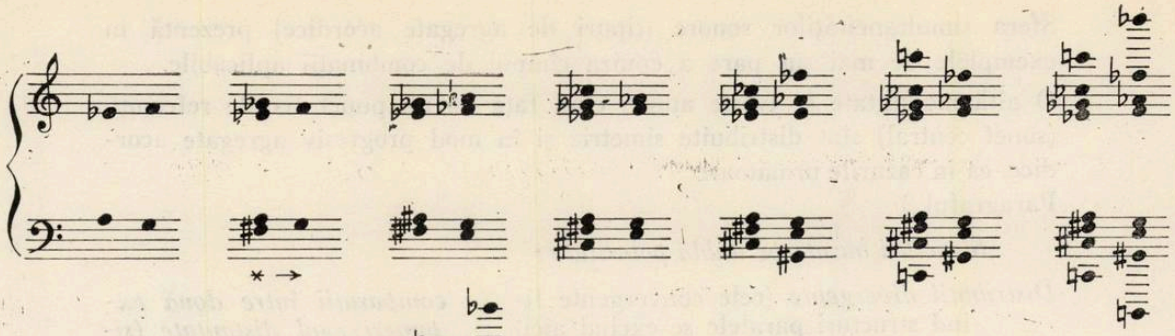
Distribuții divergente (cele convergente fiind structuri paralele se exclud aici)

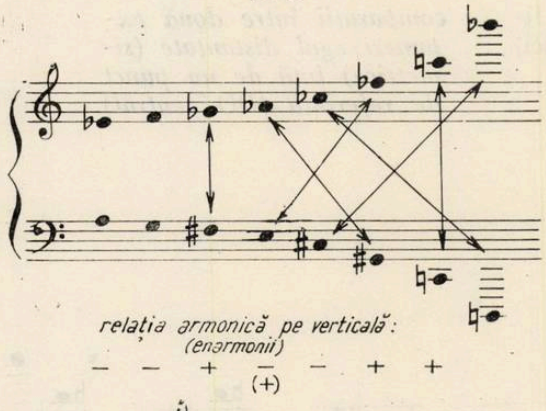
comparații între două expuneri egal distanțate (simetrice) față de un punct de referință (DO central)



sunete comune :

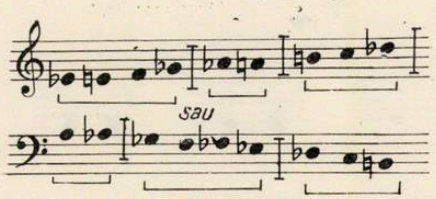


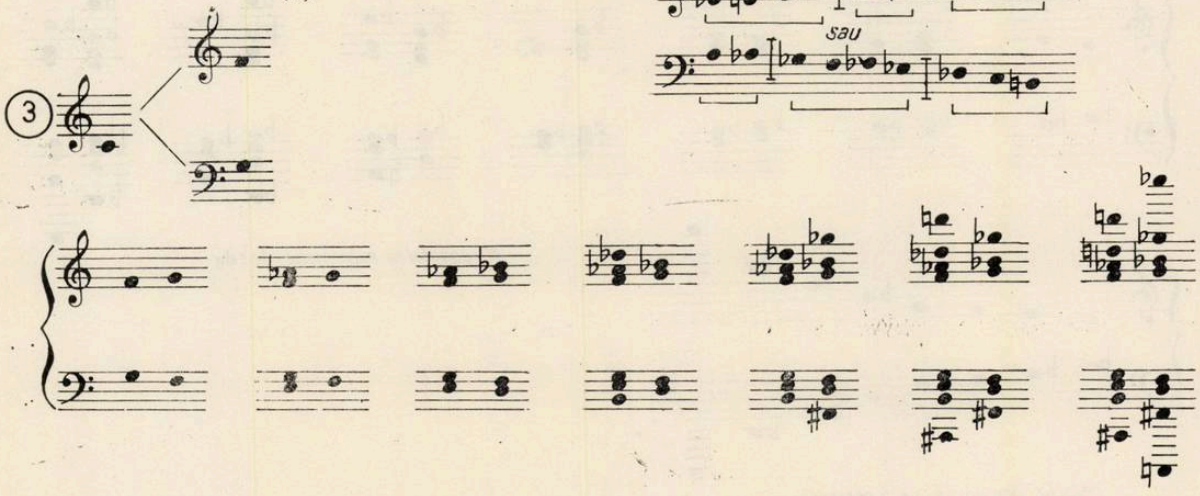




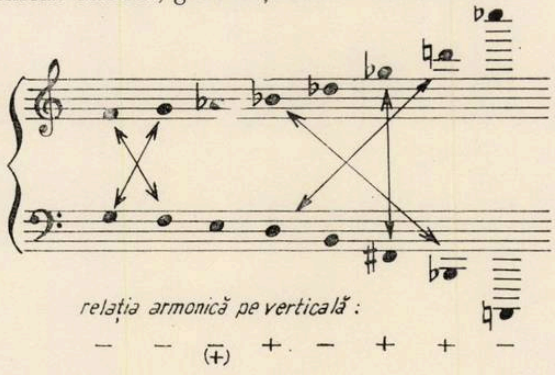
relația armonică pe verticală :
(enarmonii)
– – + (–) (+) – + +

Sunete comune : două sunete se află între ele în relații de octavă directă (vertical-simultană) iar patru sunete se află în relații de octavă prin încrucișări.
Prin simplificare rezultă modul :





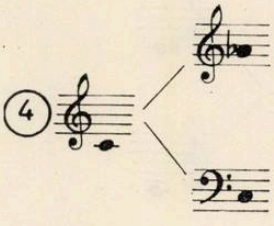
Notă : ca și în cazul 1, relația 7 : 9 (sol : fa ; fa : sol) se transformă într-un element central, gravitațional — acordic

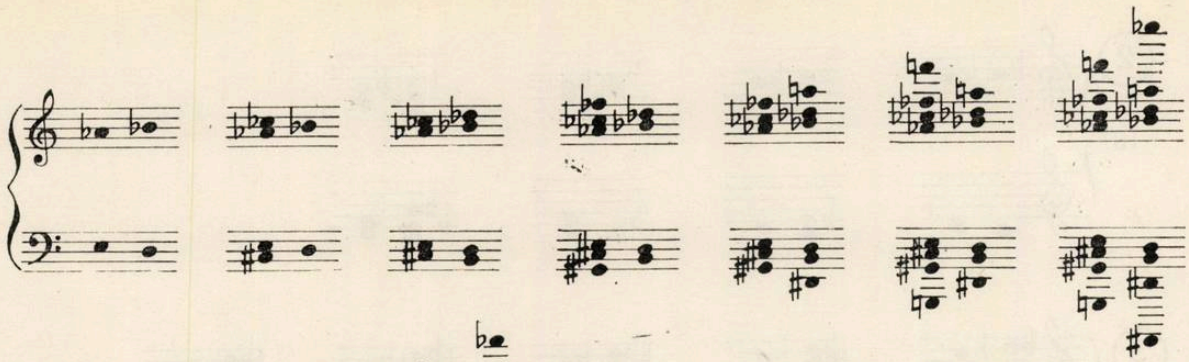


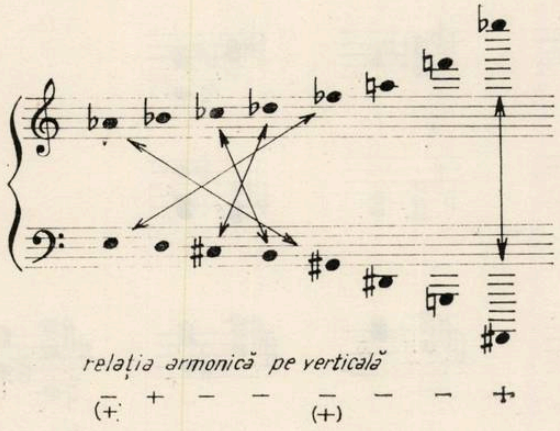
« o singură dată există egalitatea extremelor fa♯ : sol♭

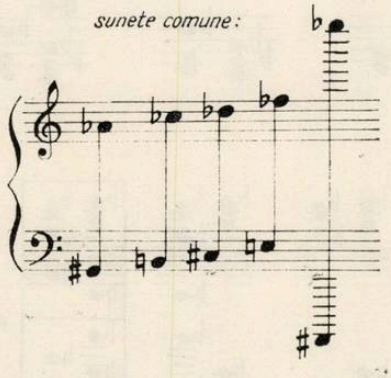
relația armonică pe verticală :
– – (+) + – + + –

Progresiv — exceptînd cele patru sunete comune se acumulează structuri armonice ce epuizează sfera celor 12 sunete.

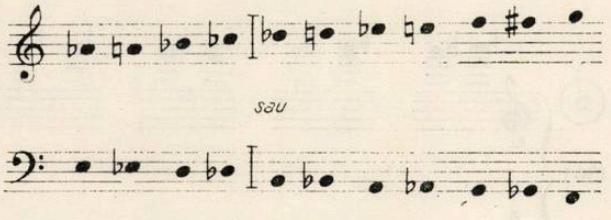




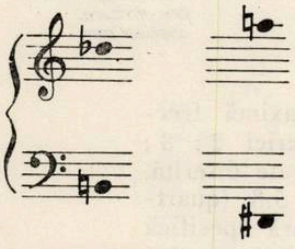




Prin simplificare rezultă modul :



Cu privire la structurile următoare

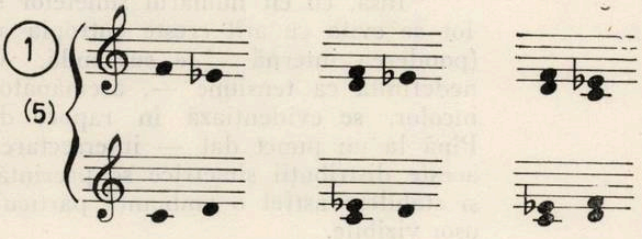


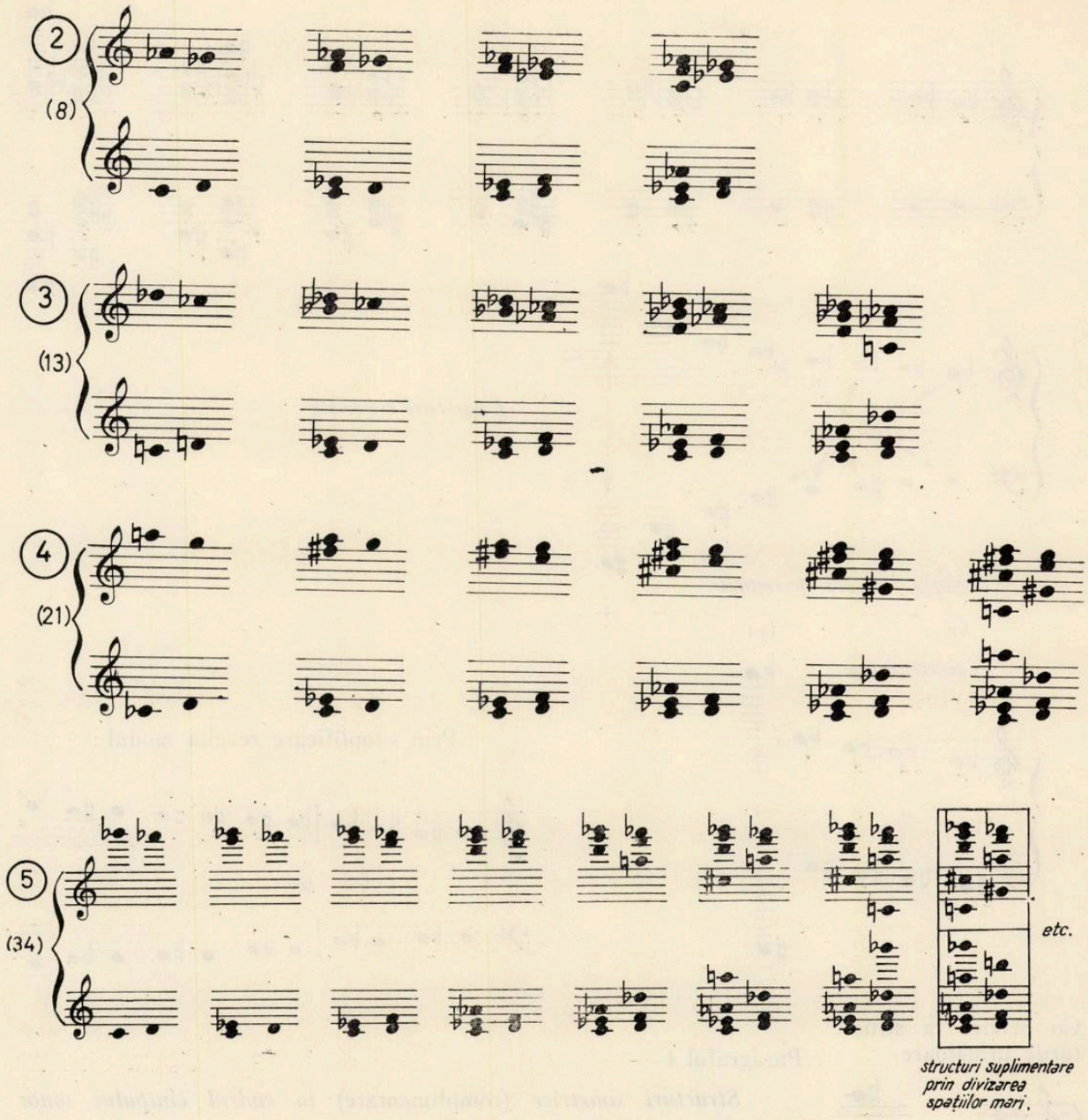
se menţine observaţia de la sfîrşitul paragrafului 2.

Paragraful 4

Structuri simetrice (complimentare) *în cadrul cîmpului sonor dat de un mod* (Specia I, Grupa A)

Principiu : Păstrînd sunetul fundamental al modului drept punct de referinţă pentru distribuţii progresiv ascendente şi, în acelaşi timp, pornind de la orice sunet constitutiv al modului (distanţa minimă necesară = 5), se pot alcătui distribuţii simetrice. Rezultatul va avea în fiecare caz mai mulţi termeni comuni ; structurile pot fi identice, asemănătoare sau diferite.

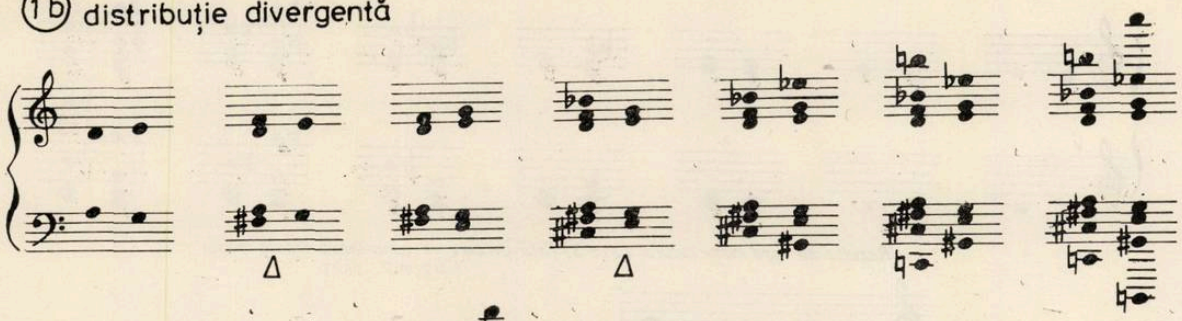


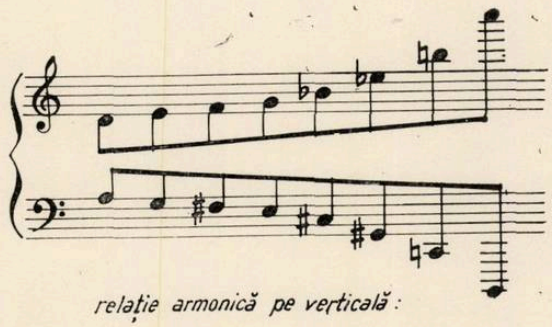


Rezumînd, se poate stabili tipologia intervalică de maximă frecvență în cazurile de pînă acum : suprapunînd elementele seriei 2 ; 3 ; 5 ; 8... n în structuri acordice, se obțin agregate de complexitate diferită, reductibile prin analiză la subansambluri de 2 ; 2 : 3 ; 3 ; 5:8 (quart-sextar) ; 3:8 (sextar) ; 8:11 (ac. cu octava micșorată) ; mixtură specifică 5:5:3 (do : fa : si bemol : re bemol) în care extremele însumează intervalul de 13 și altele. În esență, suma conglomeratelor acordice posibile în cadrul acestui mod dat (Specia I, Grupa A) reprezintă multiple suprapuneri ordonate ale unor tipuri de bază.

Însă, cu cît numărul sunetelor suprapuse se mărește, cu cît repetiția lor se evită cu atît crește eutropia armonică, cu atît pregnanța armonică (ponderea internă $\frac{+}{0}$ se suspendă. Caracterul de coloană armonică — nedefinită ca tensiune —, asemănătoare unui spectru atotcuprinzător și... incolor, se evidențiază în raport direct cu numărul sunetelor utilizate. Pînă la un punct dat — intersectarea repetată a unor sunete comune — aceste distribuții simetrice se prezintă complimentare unele față de altele și stabilesc astfel o ambianță particulară. Limitele ca și posibilitățile sînt ușor vizibile.

(1b) distribuție divergentă

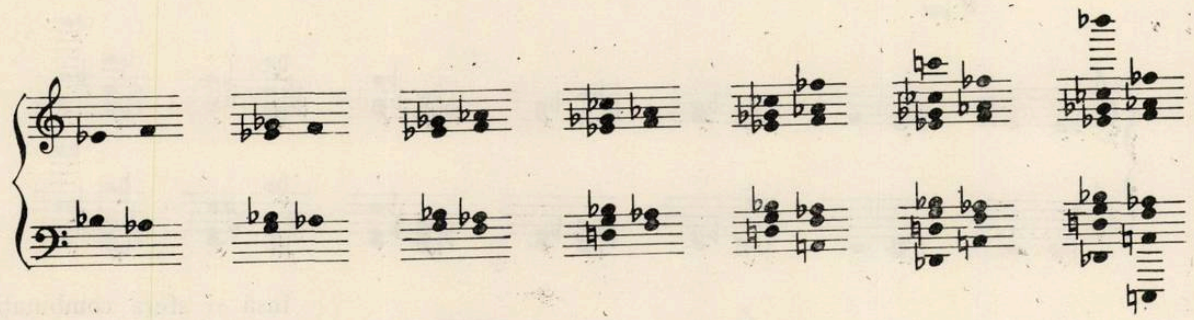




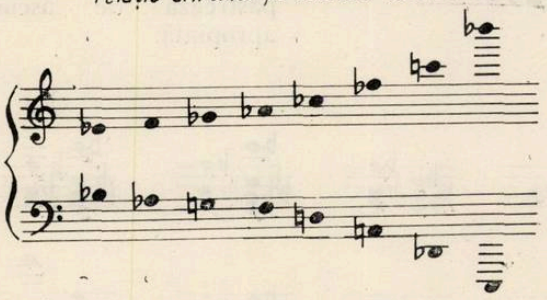
relație armonică pe verticală :

0 + − + − 0 − −
(+)

de remarcat cazul 2 (frecvență armonică)
și stabilitatea terței
mi-sol — mi-sol
în cazul 3 și următoarele.

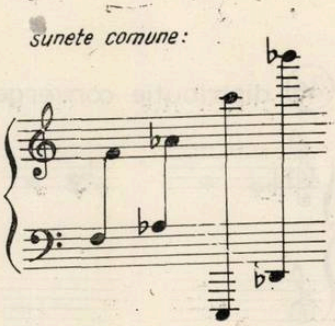


relația armonică pe verticală este identică



0 + − + − 0 − −
(+)

sunete comune :

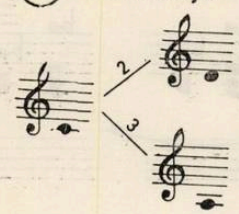


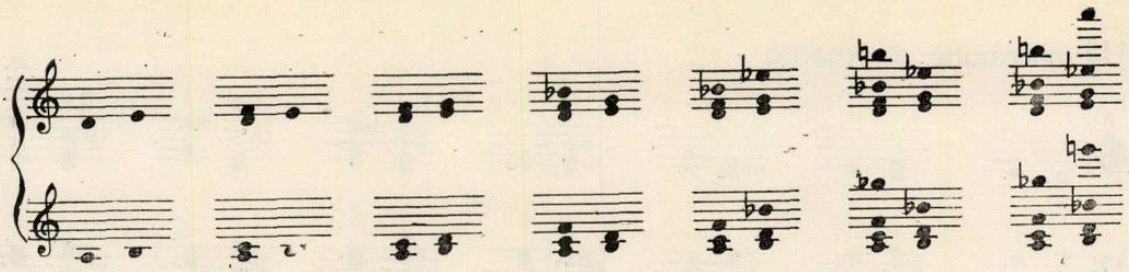
Paragraful 5

Structuri sonore simetrice ca alcătuire,
dar asimetrice față de punctul de referință.

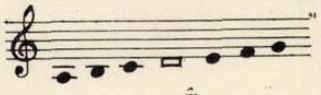
Criteriu : 2:3 (3:2) ; 3:5 (5:3)... n față de punctul de referință (do central)

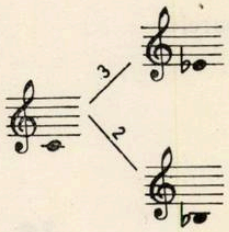
(1a) distribuție convergentă

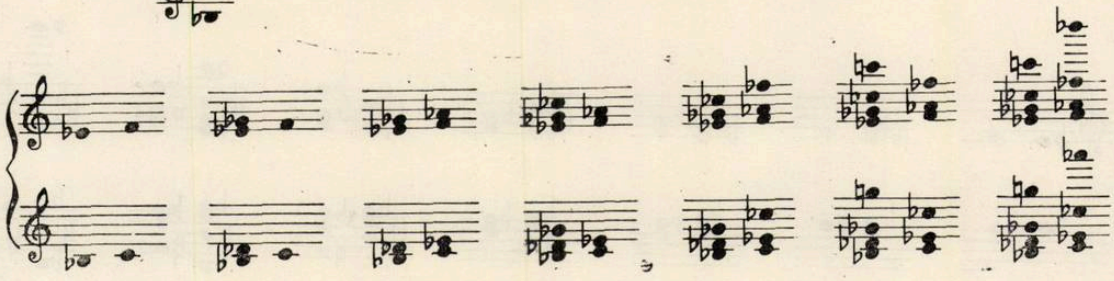




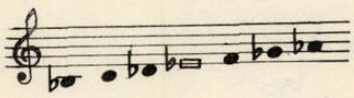
Rezultă un mod minor natural (exp. 3) față de care se cumulează trepte mobile (si♭, mi♭, sol♭)





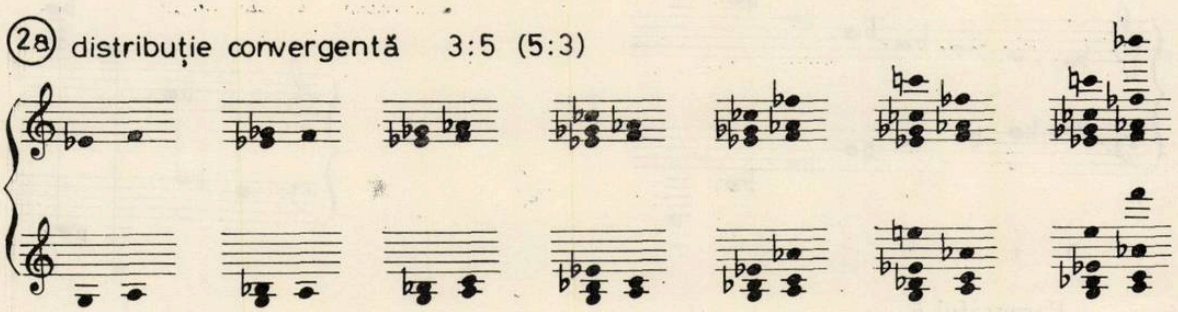


Mod similar :

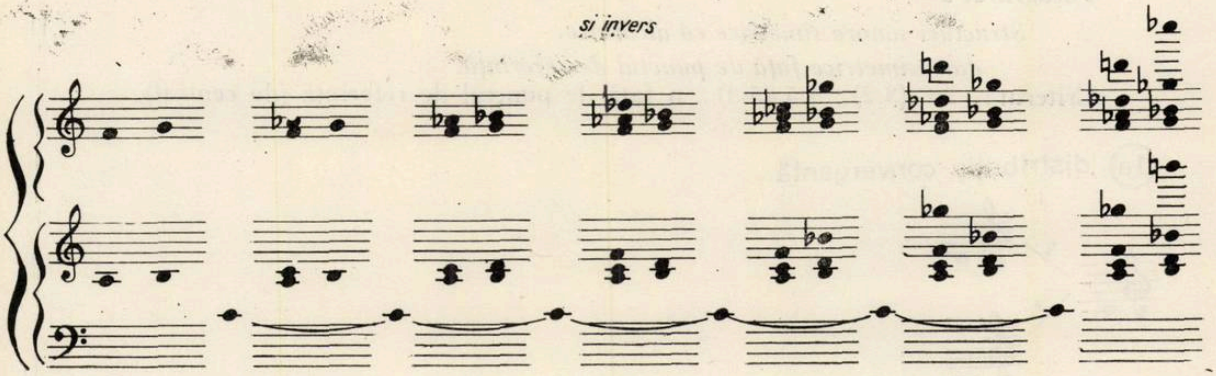


însă și sfera combinațiilor armonice, expresia lor, se păstrează de asemenea apropiată.

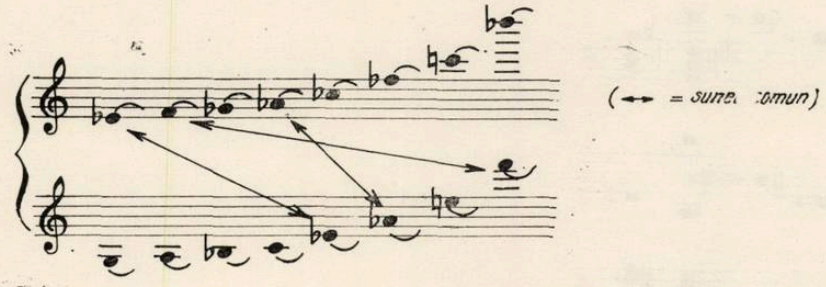
(28) distribuție convergentă 3:5 (5:3)



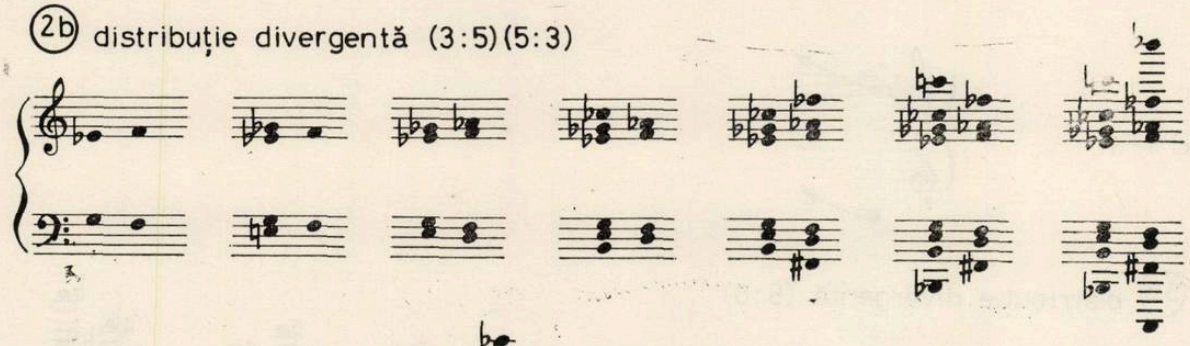
si invers



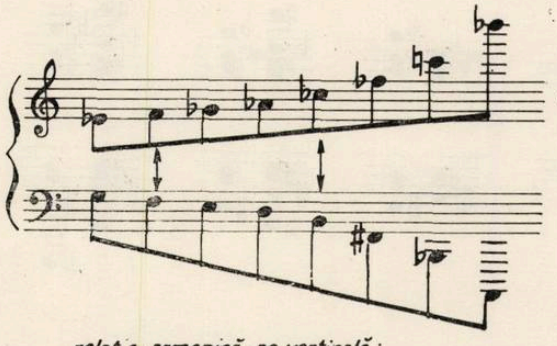
Prin inversarea relației asimetrice față de punctul de referință nu se obțin calități substanțial înnoite sau diferite, intervalul de adunare — 8 din 3 + 5 sau 5 + 3, adică sexta mică aici, — determină expresia și calitatea armonică a structurilor. De exemplu, prin rezumare obținem :



(2b) distribuție divergentă (3:5)(5:3)

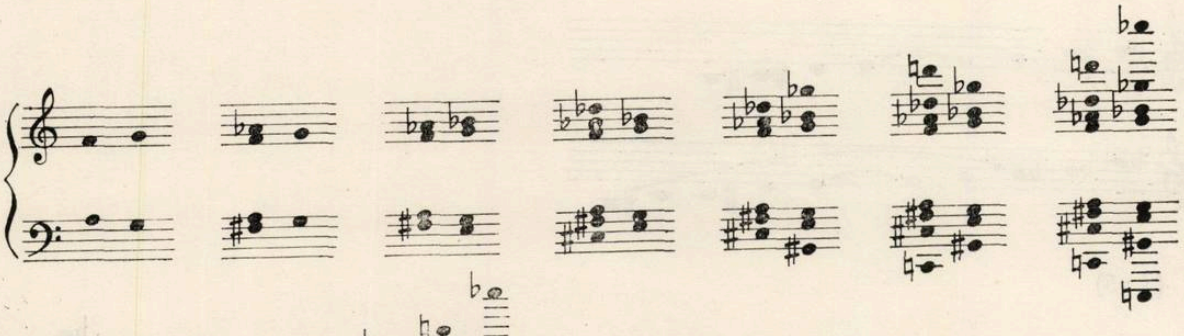


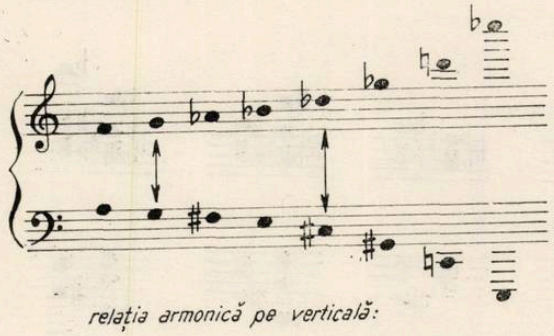
în cazul 3 : terțele mi-sol și mi bemol-sol bemol la distanță de octavă micșorată ;
în cazul 4 identitatea sunetelor extreme si = do bemol
poziția cheie a octavei fa-fa și, prin enarmonie, a octavei si-do bemol



relația armonică pe verticală :

\+ + − − + − − −





relația armonică pe verticală:

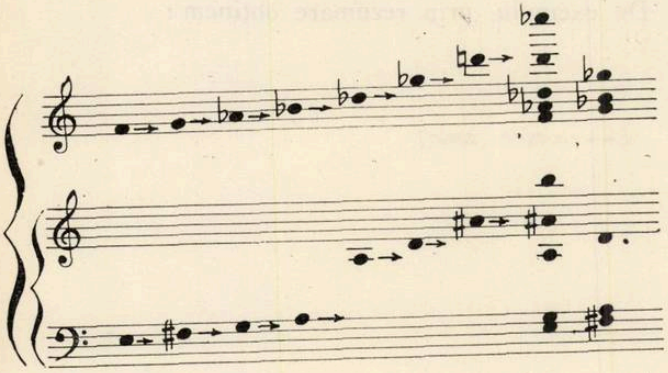
\+ + − − + − − −

Similitudinea este evidentă.

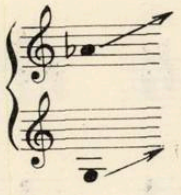
Observațiile cazului precedent se mențin și aici

(3a) distribuție convergentă (5 : 8) (8 : 5)

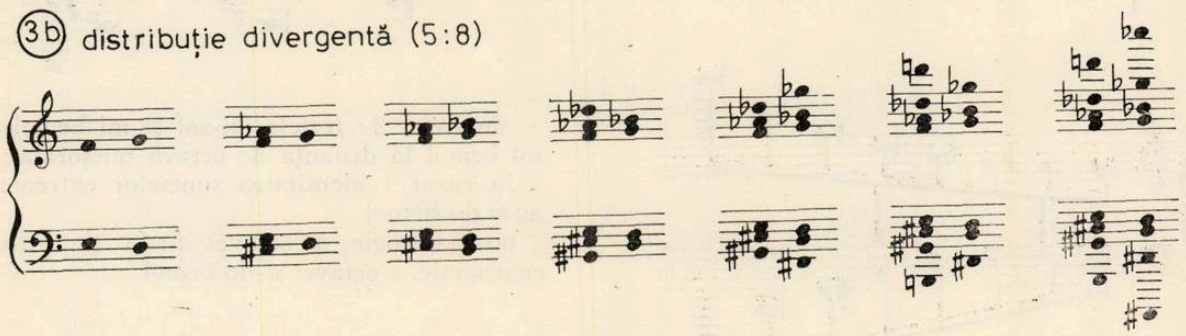
5 : 8 = toate elementele se află între ele la relație de nonă mică (13)

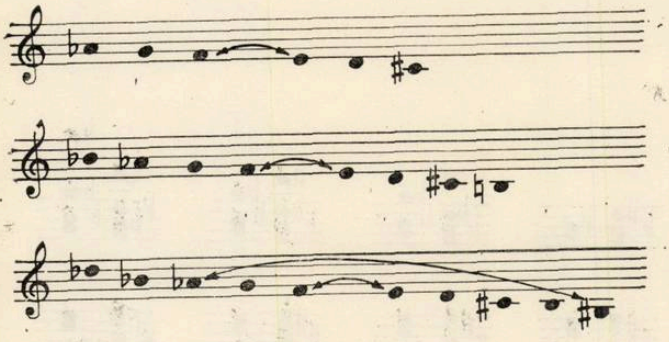


la fel 8 : 5

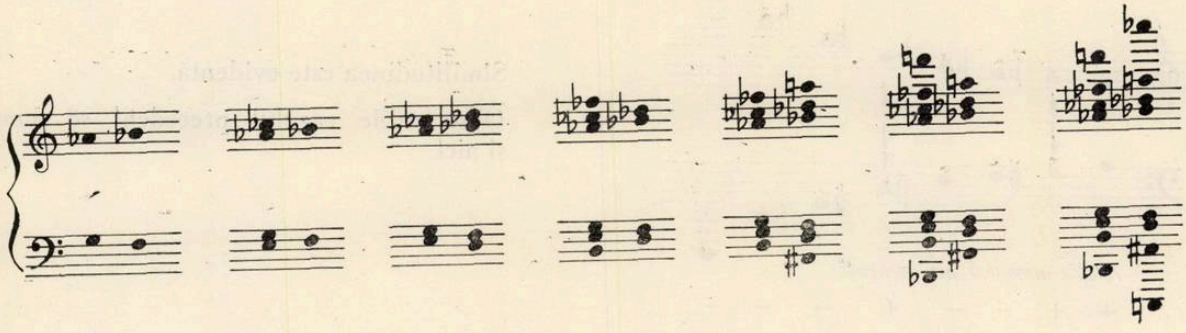


(3b) distribuție divergentă (5 : 8)

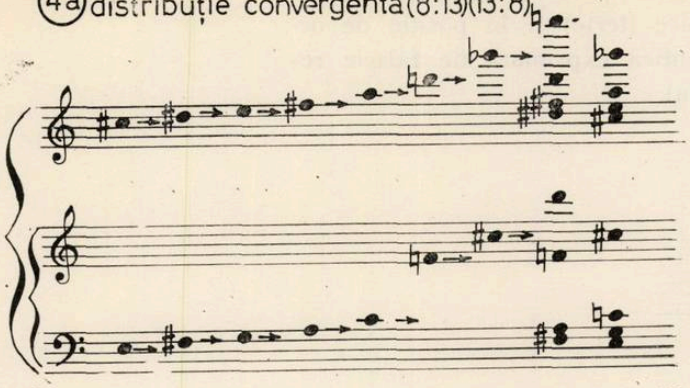




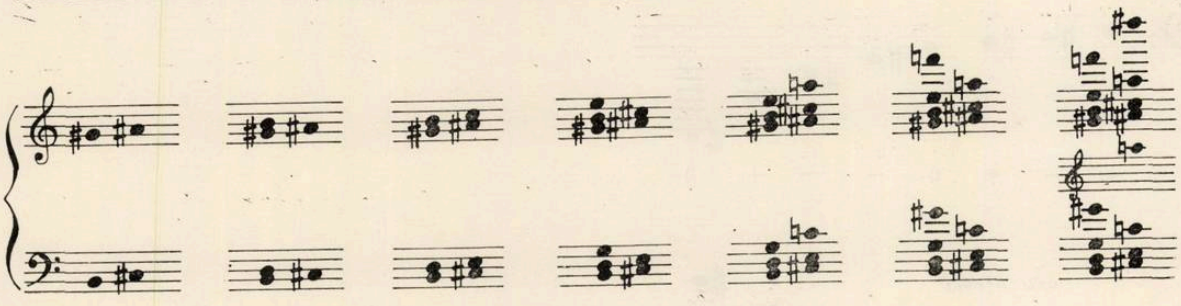
(8 : 5)



(4a) distribuție convergentă (8:13)(13:8)

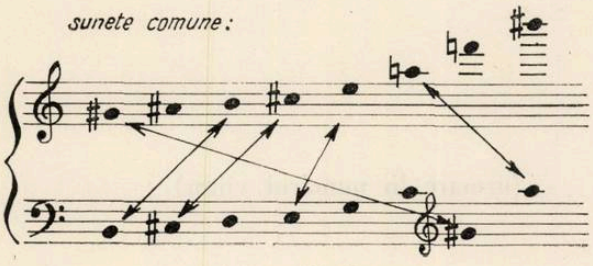


sau 13 : 8



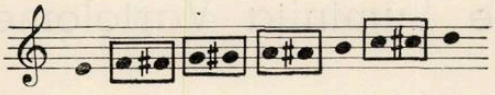
Este exemplul cu cele mai multe sunete comune, predomină o relație bitonală cu neutralizări progresive.

sunete comune:

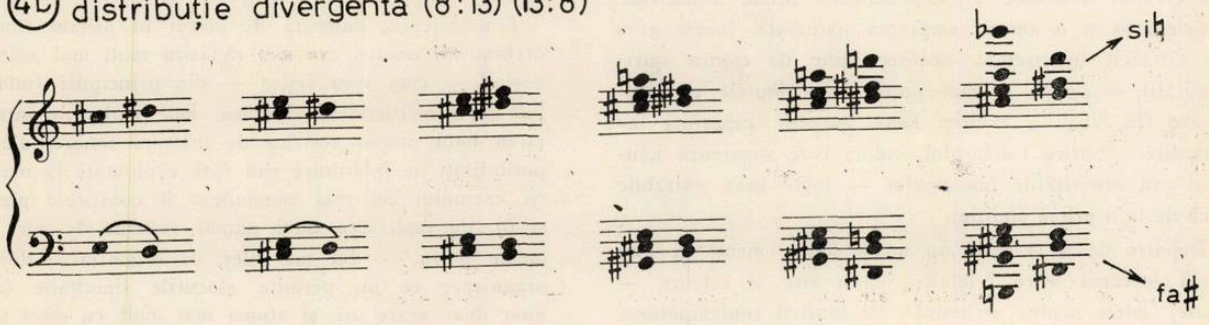


Prin depărtarea de la sunetul de referință atracția tonală de do este suspendată, depășită.

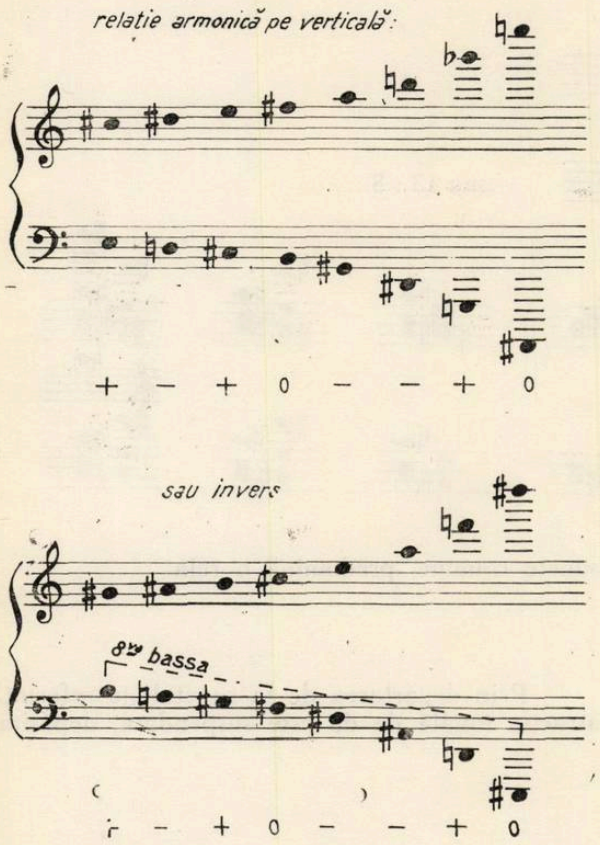
prin simplificare rezultă modul.



(4b) distribuție divergentă (8:13) (13:8)



Este un caz tipic în care consonanţa — prezentă datorită sunetelor comune, distribuite în intervale puternice (terţe) şi în poziţie de octavă — este anihilată prin funcţia disonantică exprimată de falsele relaţii, none etc. (re — re diez ; sol diez — la).



(urmare în numărul viitor)

„Vitralii" de Mihai Moldovan

de Luminiţa Vartolomei

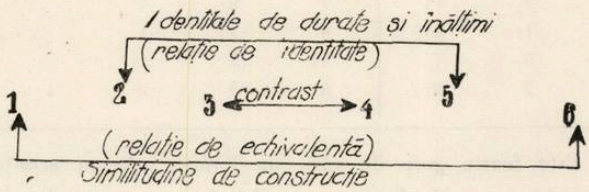
Alături de compoziţiile anterioare Texturi şi Rituale, Vitralii — lucrare recent distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor — dezvoltă două aspecte fundamentale ale creaţiei simfonice a compozitorului Mihai Moldovan: conciziunea şi o anume amprentă naţională, foarte greu de tălmăcit în cuvinte, deoarece ţine de esenţa spiritualităţii româneşti şi mai puţin de atributele ei exterioare (în Vitralii, acestea fiind anumite raporturi intervalice specifice folclorului, culori care sugerează hăulitul sau sonorităţile buciumului — toate uşor sesizabile încă de la o primă audiţie).

Departe de a fi doar un nume sonor, menit să distingă lucrarea între celelalte (numeroase şi celebre — unele) „piese pentru orchestră" ale muzicii contemporane. titlul compoziţiei lui Mihai Moldovan exprimă — lucru pe care prezenta analiză se va strădui să-l reliefeze — două trăsături caracteristice, ce-şi găsesc corespondenţa în arta vitraliilor : transparenţa şi simetria.

Transparenţa, datorată de obicei în primul rînd unei orchestraţii aerate, are aici rădăcini mult mai adînci, izvorînd — cum vom vedea — din principiile fundamentale de construcţie ale lucrării. Este vorba de întrebuinţarea unui număr restrîns de înălţimi sonore, ale căror posibilităţi de înlănţuire sînt însă exploatate la maximum (şi exemplul cel mai concludent îl constituie piesele 1 şi 6), de realizarea unui număr restrîns de voci — în medie patru —, dar mai ales, de organizarea duratelor, organizare ce nu permite atacurile simultane (acestea apar doar arare ori, şi atunci mai mult cu efect timbral

decît armonic). Excepția de la aceste reguli o constituie piesele centrale — 3 și în special 4 —; ele sînt pata densă de culoare, miezul mai întunecat al vitraliului.

Simetria, prezentă pe planul macrostructural printr-o relație de corespondență a pieselor în ciclu și prin dispunerea acestora după schema de mai jos [1])



este susținută pe planul microstructural de ritmicitatea interioară a fiecărei piese, ritmicitate rezultată din reexpunerile motivului inițial (sau, cu un termen mai adecvat, ale „structurii" inițiale, ce are la bază de obicei 3 sau 4 înălțimi și 4 sau 5 durate). în variante rezultate prin permutarea elementelor acesteia. După cum vedem, este evidentă aici corespondența cu ritmicitatea proprie vitraliilor cu motive ornamentale.

Simetria caracteristică planului macrostructural al lucrării impune pentru o expunere analitică abordarea celor șase piese constitutive nu în ordinea execuției, ci pe perechi corespondente, pentru a se putea stabili printr-o confruntare imediată echivalențele, identitățile sau contrastele.

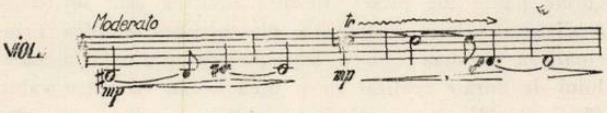
Piesele 1 și 6

Principiul comun de construcție al celor două piese extreme ale ciclului (prezent — cu mici modificări — și în celelalte patru piese) se referă la doi dintre parametrii sonori : înălțimea și durata.

Sînt utilizate ca înălțimi de bază numai patru, la interval de semiton (do diez re re diez mi (Piesa 1) și do do diez re mi bemol (Piesa 6), iar ca durate cele patru rezultate dintr-un fragment al șirului numerelor impare — 5, 7, 9, 11 — căruia i se aplică drept unitate optimea : Prin efectuarea de permutări (circulare în Piesa 1, libere în Piesa 6) în interiorul fiecărui grup de patru elemente (înălțimi și respectiv durate) și prin stabilirea unei corespondențe între variantele rezultate, ia naștere materialul brut de construcție al piesei. Acesta poate fi reprezentat prin două tabele. Iată-le, spre exemplu, pe cele ale Piesei 1

Secțiunea		Înălțimi			momentul de atac	Durate			
	1	do diez	re diez	re	mi	0	5	7	9	11
	2	re diez	re	mi	do diez	7	7	9	11	5
	3	re	mi	do diez	re diez	8	9	11	5	7
Axă de	4	mi	do diez	re diez	re	11	11	5	7	9
simetrie	5	re diez	re	mi	do diez	8	7	9	11	5
	6	re	mi	do diez	re diez	0	9	11	5	7
	7	mi	do diez	re diez	re	0	11	5	7	9
	8	do diez	re diez	re	mi	5	5	7	9	11

Piesa 1 este alcătuită din 8 secțiuni (a căror dispunere simetrică este evidentă — vezi tabelele de mai sus), variante ale nucleului inițial



Se observă cum cele patru durate acoperă patru măsuri de 4/4 (5 + 7 + 9 + 11 = 32, optimi = 40). Pentru evitarea monotoniei, în variantele sale nucleul este amplificat cu pauze (anterioare sau posterioare, niciodată interne). Amplificarea, ca și momentul de atac ce rezultă de aici, este liberă, neperiodică. Neperiodice sînt și înălțimea absolută — ceea ce face ca repetările acelorași variante să nu fie identice intervalic — și intensitatea.

Întreaga desfășurare a materialului muzical prezent în tabelele de mai sus este încredințată unisonului violelor, ceea ce determină caracterul monodic al primei piese a ciclului. Monodia aceasta este colorată însă prin utilizarea instrumentelor de suflat și percuție, utilizare oarecum punctualistă, deoarece fiecare instrument execută un singur atac (sunet sau claster — în cazul pianului) în registre diferite. Excepție face în două dintre secțiunile centrale ale piesei, orga, ce dublează violele, expunînd împreună cu ele două variante ale nucleului de patru sunete.

Colorarea timbrală este supusă și ea unui principiu de organizare a înălțimilor și duratelor : sunetele (încredințate suflătorilor) identice ca înălțime cu cele ale monodiei fundamentale, sînt identice cu acestea și ca durată, iar cele complementare (fa diez sol, la bemol la, si bemol si [2]) — încredințate pianului, ce le expune sub formă de claster, și sunetele cu înălțimi nedeterminate, expuse de piatti) sînt complementare și ca ritm.

Față de stricta organizare a primei piese, corespondența sa (Piesa 6) apare mult mai liberă. Am amintit în treacăt despre libertatea permutărilor în grupele de înălțimi și durate, permutări ce nu mai sînt circulare, ca în cazul Piesei 1 ; uneori acestea sînt chiar fragmentate ; nu mai întîlnim aici nici simetria înlănțuirii permutărilor ; apar chiar, în secțiunea centrală a piesei, durate ce nu rezultă din șirul numerelor impare : 20, 16, 12.

Dincolo de aceste libertăți însă, corespondența între piesele extreme ale ciclului, se prezintă sub o formă deosebit de interesantă ; există între ele o relație pe care am numi-o „de echivalență", pentru a o deosebi de relația de identitate, existentă cum vom vedea între piesele 2 și 5 ale ciclului. În timp ce Piesa 1 expunea pe orizontală materialul muzical rezultat prin permutările operate în interiorul nucleului inițial, Piesa 6 expune în

[1]) Specificăm că nu este vorba de înălțimi absolute, ci relative (se face abstracție de registru) în sistemul temperat (unde, de exemplu do diez = re bemol). În acest mod este considerat parametrul „înălțime" de-a lungul întregii analize. Deci, în cazul de față, cînd afirmăm despre două piese că sînt identice din punctul de vedere al înălțimilor, aceasta nu înseamnă că sînt identice și intervalic.

[2]) Se observă că scara utilizată în prima piesă a Vitraliilor are zece sunete ; din totalul cromatic lipsesc do și fa.

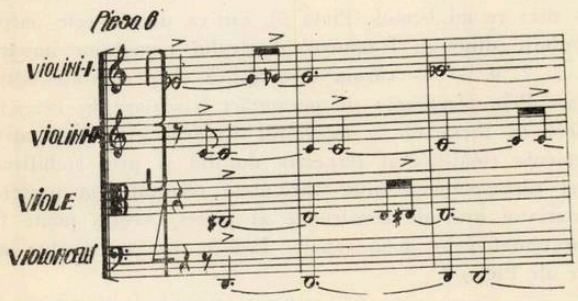
[3]) Densitatea texturii crește încă în secțiunea centrală a piesei, prin suprapunerea clasterului de cinci sunete ale orgii.

același timp pe orizontală și pe verticală un material muzical obținut prin aplicarea — ce-i drept mai liberă — a aceluiași principiu.

Cele patru înălțimi (aici do do diez re mi bemol) sînt încredințate fiecare cîte unei voci, aceeași tot timpul ; fiecare voce expune deci pe aceeași înălțime o anumită variantă a șirului de durate. Pentru evitarea atacurilor simultane, prima intrare se face decalat cu cîte o optime pentru fiecare voce. Iată tabelul de înălțimi și durate al primei secțiuni din Piesa 6.

Instrumentul	Înălțimea	Momentul de atac		Duratele						
V-na I	mi bemol	0	5	7	9	11	7	9	1	
V-na II	do	1	7	9	11	5	9	11	1	
V-la	do diez	2	9	11	5	7	11	5	1	
V-cello	re	3	11	5	7	9	5	7	9	1

Și acum, comparativ, Piesele 1 și 6. (Ex. pg. 28).



Este foarte greu de găsit un termen adecvat acestui tip de structură. Este — paradoxal — o „monodie la patru voci", mai precis un ostinato melodic repartizat la patru voci, fiecare voce cu ritmul său propriu ; este un contrapunct ritmic la patru voci, pe patru sunete fixe ce realizează un ostinato melodic.

Piesa este formată din patru secțiuni, determinate de ordinea înălțimilor și de repartizarea lor unui anumit grup de instrumente :

Secțiunea I		Secțiunea II		Secțiunea III	Secțiunea IV
V-na I	mi bemol	Corn I	mi bemol	Ob. I do diez	Tr. I do diez
V-na II	do	Corn II	do	Ob. II do	Tr. II do
V-la	do diez	Corn III	re bemol (do diez)	Fg. I re	Tr. III re
V-cello	re	Corn IV	re	Fg. II mi bemol	Tr. IV mi bemol

Colorarea timbrală (ce utilizează aici înălțimile complementare celor de bază, pînă la totalul cromatic) se face, spre deosebire de Piesa 1, cu sunete în valori largi, neperiodice și care nu derivă din fragmentul utilizat (5, 7, 9, 11) din șirul numerelor impare. Din astfel de sunete este construită de asemeni substanța muzicală a scurtei introduceri a piesei, ca și a codei (care este totodată coda întregului ciclu).

Piesele 2 și 5

Între piesele 2 și 5 există, cum am mai spus, o relație de identitate în ceea ce privește măsura, tempoul, duratele, înălțimile (vezi nota 1) și intensitățile. Singurul parametru sonor care variază este timbrul : cvartetului de coarde din Piesa 2 îi corespunde în Piesa 5 grupul celor doi corni și doi tromboni. Vom analiza deci numai una dintre cele două piese corespondente :

Piesa 2.

Formată din două secțiuni, cea de a doua fiind recurența strictă a primei, Piesa 2 prezintă o simetrie aproape perfectă (asimetrie găsim aici numai din punctul de vedere al intensității, fiecărei secțiuni corespunzîndu-i o nuanță, — f. și respectiv p. invariabilă de-a lungul secțiunii) ; axa de simetrie este marcată de singurele pauze ale piesei. Rezultă deci că este suficientă analizarea primei secțiuni a piesei. Caracteristica principală a acesteia este o suprapunere originală a tabelului de durate realizat ca și pînă acum, cu patru valori (5, 7, 9, 11) cu un tabel de înălțimi, realizat cu patru grupe (corespunzătoare celor patru voci utilizate în piesă) de cîte *trei* sunete de data aceasta. Spre deosebire de piesele analizate anterior, este folosit deci totalul cromatic în însăși materialul muzical de bază.

V I	la	si bemol	si		si bemol	si	la		si	la	si bemol		la	si bemol	si
V II	fa diez	sol	sol diez		sol	sol diez	fa diez		sol diez	la diez	sol		fa diez	sol	sol diez
V-la	fa	mi	re diez		mi	re diez	fa		re diez	fa	mi		re diez	mi	re diez
V-cello	re	do diez	do		do diez	do	re		do	re	do diez		re	do diez	do

V II	5	7	9	11		7	9	11	5		9	11	5	7	
V—la	7	9	11	5		9	11	5	7		11	5	7	9	
V I	9	11	5	7		11	5	7	9		5	7	9	11	
V—cello	11	5	7	9		5	7	9	11		7	9	11	5	

Rezultă un fenomen asemănător polimetriei, un fenomen căruia ar trebui probabil, ca și în cazul structurii din Piesa 6, să i se găsească un termen corespunzător.

Din punct de vedere ritmic, este de semnalat aceeași evitare a atacurilor simultane (piesele 2 și 5, rezumîndu-se la cele patru voci de bază, sînt singurele unde *nu există* atacuri simultane) și obținerea, prin dispunerea în tabel a permutărilor de durate, a unui fel de canon ritmic, ce se remarcă imediat urmărind diagonala partiturii (vezi tabelul duratelor). Vom reîntîlni acest canon ritmic în Piesa 4.

Piesele 3 și 4 contrastează atît între ele, cît și cu cele analizate pînă acum. Am vorbit de densitatea lor sporită : este utilizată aici progresiv textura.

Dacă în Piesa 3, realizată într-o formă ce amintește de rondo, textura apare doar în secțiunile ce ocupă locul cupletului, în Piesa 4 ea este permanent prezentă, cu o scurtă și palidă limpezire în final. Deosebirile între cele două piese sînt legate nu numai de utilizarea texturii, ci și de modul de construire al acesteia, de „structura" ei.

În Piesa 4, cele nouă voci repartizate lemnelor, peste care se suprapun la un moment dat și cele cinci ale corzilor, prezintă fiecare în permanență același grup de patru înălțimi în diferite permutări [3]) (este utilizat, ca și în Piesele 2 și 5, totalul cromatic). Ritmul este realizat după alt principiu decît în celelalte piese : tabelul de durate se bazează pe permutarea celor cinci elemente obținute prin divizarea pătrimii în 1, 2, 3, 4, 5.

Dispunerea lor pe verticală (repartizarea pe voci) dă naștere, ca și în cazul piesei 2, unui canon ritmic, la șase voci, la o pătrime.

Secțiunea finală a piesei, ceva mai puțin densă, pregătește totodată revenirea la ritmurile de bază ale întregului ciclu, folosind divizarea pătrimii în 3, 5, 7 și 9.

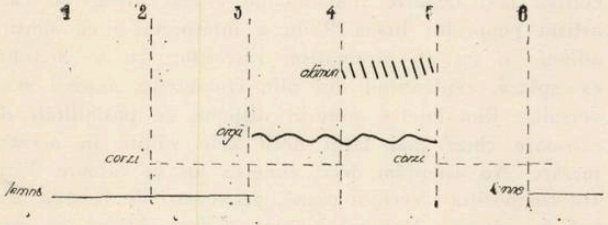
În Piesa 3 modul de realizare a texturii este diferit, de la un cuplet la altul (am arătat mai sus că forma acestei piese este asemănătoare rondoului, iar textura apare în chip de cuplet, suprapunîndu-se uneori și cu refrenul următor). Cele mai interesante tipuri de textură sînt aici următoarele :

— patru voci izoritmice, în valori egale (șaisprezecimi și diviziunile excepționale — cvintoletul și septoletul — ale pătrimii ; este o anticipare a ritmurilor din Piesa 4), fiecare voce executînd un tremollo pe două sunete la interval de terță sau secundă, astfel încît ia naștere un fel de claster mobil de șapte sunete.

— patru voci, executînd în mișcări contrare glissandi între sunete fixe (două pentru fiecare voce).

Interesantă este în Piesa 3 realizarea refrenului, ce aplică într-un mod deosebit principiul permutării, prezent în întregul ciclu. Cele patru măsuri ale refrenului, încredințate de fiecare dată cornului, reprezintă o monodie construită pe trei înălțimi de bază (do, re b, re) și cu un ritm liber ; fiecare dintre cele patru apariții ale acestui refren expune una din permutările circulare ale măsurilor sale.

Structura formală a Piesei 3 dezvăluie încă odată acea ritmicitate internă despre care am vorbit (ritmicitate prezentă mai ales în Piesele 1 și 6 ; în schimb, cea a Piesei 4, reprezentată schematic astfel



prezintă simetria pe care am mai întîlnit-o și în Piesele 2 și 5.

Am revenit deci la problema cu care a debutat prezenta analiză — simetria și ritmicitatea caracteristice vitraliilor și... „Vitraliilor" —. Încheiem, cu speranța că demonstrația a fost concludentă și că totodată s-au relevat cîteva moduri interesante de construire și organizare a materialului muzical, prezente în lucrarea compozitorului Mihai Moldovan „Vitralii".

VIAȚA MUZICALĂ

Însemnări pe marginea concursului național de muzică ușoară românească MAMAIA 1969

Au trecut trei ani de la ultimul festival „Mamaia". În acest răstimp, compozitorii noștri de muzică ușoară au înregistrat, indiscutabil, anumite succese în țară și chiar peste hotare. Era deci cazul unor noi confruntări care, luînd în seamă creația și interpretarea din acest domeniu, să prilejuiască deslușirea liniilor, după care se dezvoltă la noi genul ușor, să aprecieze valorile, să definească progresele.

Forurile superioare ale artei și culturii noastre s-au străduit să așeze la baza Concursului Național de creație și interpretare a muzicii ușoare românești, premize care să chezășuiască ridicarea pe o treaptă superioară a acestui gen atît de iubit de masa largă a ascultătorilor : o creație cu un conținut poetic cît mai elevat, pătrunsă de un spirit original și în care mijloacele de expresie — melodie, armonie, orchestrație — să reprezinte noi cuceriri ale compozitorilor, în măsură să formeze gustul publicului, un public care la rîndul său să devină tot mai exigent și mai avizat.

În această nobilă acțiune, Televiziunea s-a angajat, de asemenea, să sprijine ridicarea nivelului muzicii ușoare, prin crearea unui studio care să promoveze pe tinerii compozitori. Din păcate, acesta a luat ființă dar nu a activat, totul mărginindu-se la bilunarele emisii „Steaua fără nume". Chipul în care se desfășoară acestea, stilul de îndrumare al tinerelor elemente nu sîntem de părere că sînt dintre cele mai eficace. O discuție mai largă, pe baza căreia să se amelioreze emisia, ar fi foarte indicată. Ea depășește însă cadrul Concursului despre care ne ocupăm în prezent.

În ceea ce privește Concursul național, el s-a desfășurat în cocheta dar mica sală a Teatrului din Constanța. O asemenea manifestare de interes republican, credem totuși că s-ar cere să aibă loc într-o incintă mare, cu participarea unui numeros public. Este părerea noastră, cu atît mai mult cu cît juriul ia în considerație, într-o anumită măsură și opinia publicului, printr-un sondaj efectuat în rîndurile acestuia.

Referindu-ne la creația anului 1968 trebuie să constatăm că, luată în bloc, ea place, deși nu am putea susține că acuză o originalitate deosebită. Proporția pieselor valoroase — chiar admițînd că absolut toate cele șaptesprezece selecționate sînt de calitate — este mică față de noianul celor cercetate (peste cinci sute !). De aici o primă concluzie, ce se cuvine luată în seamă de compozitori : o exigență mult sporită față de melodie care se cere cizelată cu incomparabil mai multă grijă ; exigență, de asemenea, față de scriitura armonică — dovedită deseori primară — precum și față de orchestrație

ce s-ar dori îmbogăţită dar nu încărcată prin dublări împovărătoare.

Dintre piese indiscutabil bune şi care şi-au dovedit de altfel viabilitatea sînt de citat: „Din totdeauna" de Temistocle Popa — versurile Mircea Block, „Dacă nu iubeşti" de George Grigoriu — versurile Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu, „Să nu uităm trandafirii" de Florin Bogardo — versuri Ovidiu Dumitru, „Cine umblă prin vecini" de H. Mălineanu, versuri Harry Negrin, „Vino să dansăm" de Noru Demetriad, versuri Mihai Dumbravă, „De ieri pînă azi" de Laurenţiu Profeta — versuri Mihai Dumbravă, „Of, inimioară" de Edmond Deda — versuri Harry Negrin, „Fanfara militară" de Temistocle Popa — versuri Mircea Block ş.a. În afară de acestea mai există şi alte piese muzicale devenite populare care nu au intrat în concurs. Ne vin în minte de pildă, „Ia din viaţă ce-i frumos", „Numai tu nu eşti aceeaşi", „Hai, vino, vino", de asemenea „De ce nu crezi", „E adevărat", „Neuitate", adevărate şlagăre create de George Grigoriu.

Piesele anului 1968 au fost susţinute de unii reputaţi interpreţi ai genului uşor. Aşa de pildă în „După noapte vine zi" de Aurel Giroveanu pe versuri de Tudor Muşatescu, Margareta Pîslaru a avut o realizare care credem că e în măsură să-i atragă pretutindeni admiraţia celor ce o urmăresc. Ea intră în scenă dansînd şi chiuind; este o frenetică bacanală căreia îi urmează apoi o baladă românească cîntată cu un profund sentiment. Cu privire la înzestrata Margareta Pîslaru este de arătat totuşi că şarjează mai de regulă într-un fel de hăulită românească, nu departe de stilul italian „urlatore" şi care nu este totdeauna în avantajul interpretărilor sale. Ea introduce stilul interpretativ al muzicii noastre populare, cultivat cu succes de Maria Tănase, în muzica uşoară, ceea ce nu este rău; dar totul trebuie realizat fără exagerări.

Doina Badea a adus la rîndu-i nota specifică a interpretărilor sale cu caracter dramatic, în piesa „Din totdeauna" de Temistocle Popa. Este o cîntăreaţă de ţinută şi, dincolo de faptul că vocea sa are o mare putere de comunicativitate, ea şi-a diversificat şi atitudinea scenică, în limite care vădesc o anumită noblete.

Luigi Ionescu rămîne un liric, un sentimental. Constantin Drăghici nu mai mizează exclusiv pe voce reuşind să se desprindă de atitudinile sale, odinioară, statice. Jean Păunescu este unul dintre cîntăreţii noştri de remarcabilă calitate. Timbrul vocii sale este cald, vibrant şi el împrumută interpretărilor o notă afectuoasă, care place.

Unul dintre interpreţii care s-au ridicat frumos în ultimii ani este actorul Ştefan Bănică. Dotat cu un talent scenic deosebit şi cu o inteligenţă muzicală, el realizează interpretări de calitate care i-au atras preţuirea, deşi lasă uneori de dorit în ce priveşte gustul, stilul de prezentare pe scenă.

Aurelian Andreescu continuă să aibă admiratorii săi. Va trebui să ia însă în seamă că interpretările sale apar, de la o vreme, absolut stereotipe. Luminiţa Dobrescu care poartă cu sine greutatea marelui succes repurtat la Braşov (titulară a premiului „Cerbul de aur") îşi asumă tot atît de mari responsabilităţi, fiind obligată să corespundă din toate punctele de vedere laurilor ce i-au fost decernaţi.

O tînără cîntăreaţă de certe promisiuni (distinsă la rîndu-i cu o menţiune la Festivalul de la Braşov) este Mihaela Mihai. Ea aduce un aer de ingenuitate atrăgătoare care în piesa „E vîrsta întrebărilor", de pildă, de George Grigoriu, a plăcut mult. Aceasta nu este însă totul. Va trebui să urmărească potenţarea, la un nivel mai înalt, a însuşirilor sale vocale şi interpretative.

Din multitudinea lucrărilor inedite, create anume pentru concurs, au fost alese 15 piese. Sînt relevabile „Nu se poate", muzica şi versurile de H. Mălineanu, „Ştiu" de Nicolae Kirculescu, versurile de Fred Firea, „Mîinile tale" de Gelu Solomonescu — versuri Ciupi Rădulescu, „N-am ştiut" de Mişu Iancu — versuri de Al. Mandi ş. a.

La concursul de creaţie pentru lucrările difuzate între aprilie 1968 şi aprilie 1969, marele premiu a fost acordat cîntecului „Din totdeauna pe acest pămînt", muzica de Temistocle Popa, versuri de Mircea Block. Cîntecul, interpretat cu patos de Doina Badea, este închinat dragostei de ţară, pentru care compozitorul şi autorul textului au găsit modalităţi artistice de exprimare dintre cele mai valoroase. Premiul al doilea a fost acordat lui Florin Bogardo pentru „Ora cîntecului", versuri de Ioana Diaconescu şi „Să nu uităm trandafirii", versuri de Ovidiu Dumitru. Tînărul compozitor este însufleţit de un sentiment nostalgic, el iubeşte melodia cantabilă, formele tangoului (la care s-a revenit mai pretutindeni). Premiul al treilea a fost acordat lui Edmond Deda pentru cîntecul „Of, inimioară", versuri Harry Negrin, care şi-a cucerit o frumoasă popularitate cu prilejul concursului şi festivalului de la Braşov. Este o piesă cu iz românesc, pe ritmul dansului grecesc sirtaki, lansat cu mult succes de compozitorul Teodorakis în *Zorba Grecul (Of inimioară*, a fost editată recent de casa Salabert din Paris).

Tot premiul al III-lea a revenit şi lui Laurenţiu Profeta pentru cîntecul său „De ieri pînă azi" — pe versuri de Mihai Dumbravă. Subliniem cu toată atenţia meritată faptul că Laurenţiu Profeta, compozitor prin excelenţă de muzică simfonică, face bună casă cu „clan"-ul creatorilor de muzică uşoară, contribuind indiscutabil, cu arta sa de subtil meşteşugar al sunetelor, la ridicarea calităţii armoniei, la afirmarea acelui parlando-rubato ca şi a orchestraţiilor de superioară factură ce caracterizează lucrările sale printre care şi cea premiată.

În ceea ce priveşte creaţia, la categoria compoziţii inedite, a fost distins cu premiul întîi H. Mălineanu pentru muzica şi versurile piesei „Nu se poate". Compozitorul cultivă mai departe romanţa de efuzie lirică, pe care artista poporului Ioana Radu a interpretat-o cu simţire adîncă şi cu un dramatism răscolitor, cu o dicţiune exemplară, evidenţiind din plin frumuseţea muzicii şi a versului. Bine-înţeles, autorul dispune de posibilităţi de afirmare chiar mai largi decît cele vădite în această lucrare. Nu aşteptăm decît punerea lor în valoare. Pentru compoziţia „Vechiul pian", pe versuri de George Mihalache, Vasile Vasilache-junior a fost distins cu premiul al doilea. Este un frumos cîntec sentimental, creator de atmosferă.

Melodist valoros, în a cărui creaţie aflăm mai totdeauna rezonanţe de muzică românească, Nicolae Kirculescu a obţinut premiul al treilea pentru romanţa „Ştiu", versuri de Fred Firea. Tot premiul al treilea a fost acordat şi lui Mişu Iancu pentru „N-am ştiut" versuri de Alexandru Mandi, o melodie amabilă pătrunsă de un lirism sincer şi comunicativ.

Au obținut mențiuni pentru creații difuzate Elly Roman, („Te strîng la piept", versuri de Victor Eftimiu), Constantin Drăghici („N-ar trebui", versuri de Aurel Felea), Petre Mihăescu, („Ai plecat rîzînd", versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu).

Pentru creații inedite au obținut mențiuni Gelu Solomonescu („Mîinile tale", versuri de Ciupi Rădulescu), George Grigoriu („Vîrsta întrebărilor", versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu) și Sergiu Malagamba („Cu ochii închiși", versuri de Aurel Felea). O meritată mențiune de popularitate a obținut cîntecul „Fanfara militară" de Temistocle Popa, iar premiul discului pe 1968 a fost acordat cîntărețului Gică Petrescu, care, la rîndul său, a oferit publicului unul din cîntecele de pahar imprimate pe discul premiat și care a fost difuzat în peste 80.000 de exemplare.

În ceea ce privește interpretarea, Premiul I a fost atribuit lui Dan Spătaru. În genul ușor el și-a cucerit popularitate. Înzestrat cu o voce puternică, fermă, cîntărețul a izbutit să-și creeze un stil datorită interpretărilor sale directe, nesofisticate. În „Țărăncuță, țărăncuță" de Ion Vasilescu, versuri de Eugen Mirea, a știut să redea cu căldură melodica de esență folclorică a cîntecului. Iar în „Cu cine semeni dumneata" de Temistocle Popa, versuri de Aurel Storin ca și în „Fanfara militară" de același compozitor, versuri de Mircea Block, a vădit un umor sănătos. Dan Spătaru este un cîntăreț dinamic, cu un aer, deseori *gavroche*. El șarjează în intensități vocale cît mai mari. Ar trebui să cultive însă și cîntul în piano care îi va da posibilitatea să diferențieze expresia. Să cultive, de asemenea, o cît mai deplină justețe a intonației. Și să cultive în definitiv... cultura. Tot premiul I a fost acordat și lui Dorin Anastasiu, unul dintre tinerii cîntăreți, care și-a afirmat cu acest prilej posibilități interpretative deosebite. Dotat cu multă sensibilitate, el a cîntat cu pasiune și în chip convingător „Plop înfrînt", piesă cu caracter de romanță, muzica și versurile de Florin Bogardo ; de asemenea „Merçi Bécaud", muzica și versurile de Alexandru Mandi reprezentînd un omagiu adus șansonetei. Consacrarea lui Dorin Anastasiu cred că face parte din cîștigurile certe ale acestui concurs. Anca Agemolu a fost distinsă cu premiul al doilea. Cîntăreața dispune de o voce clară, egală, liniștită, interpretările sale au o ținută sobră, cîntul este inteligent, diferențiat în raport cu piesele interpretate. A redat în șoaptă, piesa lirică „Spune-mi de ce mi-ai scris" de Andrei Proșteanu, versuri de Timotei Ursu, iar pentru melodia „E prea frumos" de Temistocle Popa, versuri de Eugen Mirea, în care vîna melodică a compozitorului se afirmă cu putere, a găsit accente viguroase, pline de strălucire. Tot cu premiul al doilea a fost distinsă tînăra cîntăreață de remarcabile promisiuni Aura Urziceanu. Foarte muzicală, înzestrată cu o voce fină, limpede, puternică și de o coloratură naturală, ea a prezentat „Visez sau e adevărat" de H. Mălineanu, versuri de Eugen Mirea. Piesa este frumoasă, originală, îndrăzneață, dar de o mare exigență a execuției. Cîntăreața s-a strecurat cu dezinvoltură prin meandrele melodice ale bucății, dovedind, ca și în melodia „La tine mi-e gîndul" de Petre Firulescu, versuri George Mihalache, însușiri interpretative de primul ordin. Premiul al treilea a fost atribuit lui Sergiu Cioiu. Acesta este în primul rînd un actor. El se pricepe să „zică" textul. I-a convenit „Masa tăcerii" muzică și text de Al. Mandi, cu vers de baladă nostalgică. A „cîntat" de asemenea „După mine potopul" de Laurențiu Profeta, versuri de Mihai Dumbravă, un cîntec de fantezie melodică, avînd un bogat conținut expresiv, pe care însă interpretul l-a dramatizat.

Pentru interpretare au obținut mențiuni : Octavian Cadia — voce mare, clară, virilă ; deosebită prezență scenică, maturitate și exuberanță : Gabriela Teodorescu — voce în curs de dezvoltare (e de dorit să nu exagereze în portamente, să studieze) ; Aquilina Severin — temperament debordant, mult swing ; Doina Spătaru cîntăreață de remarcabil viitor ; ea dispune de un ambitus larg, dar să urmărească o anumită temperare a tremolului în acut, timbrul său are unele accente dramatice, reflectînd o anumită căldură lăuntrică ; Valentina Popescu — voce caldă, merge pe interpretare, cu predilecție în domeniul liric.

Este neîndoios că acest prim contact cu o competiție de asemenea importanță este întru totul încurajatoare. În același timp și ceilalți tineri candidați, ca de pildă Elena Constantinescu, Iorga Marian, Doina Cărpinis, Daniela Gheorghiu, Alexandru Jula, perseverînd în studiul lor, sînt promiși unor frumoase succese viitoare.

Pe marginea Concursului național de muzică ușoară desfășurat anul acesta la Constanța vom face unele constatări și vom exprima unele sugestii de ordin mai general.

În primul rînd se cuvine arătat că, întocmai ca majoritatea creatorilor de muzică ușoară de prețutindeni, compozitorii noștri au prezentat la Concurs (și facem acest bilanț luînd în seamă totalul melodiilor (72 ascultate) într-o mai mare proporție piese lente, sentimentale, de dragoste.

După atîtea scuturături și excese ritmice, după atîtea rock-uri, shake și jerk-uri etc. etc., se simțea, desigur, nevoia unor cîntece mai lirice și chiar... romanțioase. E frumos. Înseamnă o revenire la idilicele strîngeri de mînă în șoapte de amor și la poeziile lirice sub clar de lună. Nu este rău. Azi trăim însă o viață pe care nu numai tineretul, dar chiar vîrstnicii, o simt pulsînd cu intensitate. E dinamismul și elanul epocii prezente, epoca realizărilor grandioase, a înfăptuirilor odinioară poate doar visate, bănuite. Repetăm, nu ne înscriem împotriva cîntecelor lirice și sentimentale cu caracter de romanță. Ele vor trăi și vor dăinui desigur cît lumea. Dar la timpuri noi și cîntece noi ! Aceasta trebuie să fie parola de raliere a creatorilor din domeniul muzicii ușoare. Tineretul nostru este exuberant, dinamic, vesel. Dacă la Concursul 1969 nu am putut aprecia decît într-o mai mică măsură cîntece care să oglindească viața nouă, activă, dinamismul epocii noastre, se cuvine ca în 1970 concursul să-i găsească pe compozitorii de muzică ușoară, prezenți cu cîntecele lor dinamizante, vesele, care, inspirate de măreția vremurilor pe care le trăim, să fie capabile a însufleți și îmbărbăta tineretul nostru entuziast. Ele pot fi totodată foarte bine acordate cu ritmurile dansante, de circulație universală.

Am apreciat faptul că tot mai mulți compozitori își îndreaptă atenția către muzica populară. O urmăresc, o studiază, se inspiră din ea și o introduc, uneori, în chip subtil, prin intonațiile-i specifice, în cîntecele pe care le făuresc. Vechea romanță a secolului trecut, cîntecele „de lume" culese de Anton Pann, cîntece de joc, cu o ritmică variată, bogată, ca cele ce însuflețesc jocurile din Țara Oașului ca și în unele ritmuri specific dobrogene, stau adesea la temelia multora dintre piesele de muzică ușoa-

Compozitorul Ion Dumitrescu — președintele juriului — înmînînd premiul cîntărețului Gică Petrescu

Dorin Anastasiu

Aura Urziceanu

Luminița Dobrescu

Sergiu Cioiu

Entuziasm în grupul premiaților

Gică Petrescu

Dan Spătaru

ră scrise în ultima vreme. Ele chezăşuiesc originalitatea şi viabilitatea muzicii uşoare româneşti. Referindu-ne numai la recentul concurs, vom cita unele din asemenea piese de muzică uşoară: „Cine umblă prin vecini" şi „Nu se poate" de H. Mălineanu, „Ştiu" de Nicolae Kirculescu, „După noapte vine zi" de Aurel Giroveanu, „E vîrsta întrebărilor" de George Grigoriu, „Of inimioară" de Edmond Deda. Un compozitor de talent care a reuşit la Concurs să atragă atenţia asupra lucrărilor sale este Alexandru Mandi. În cîntecele sale „Masa tăcerii", „Glasul tău" am aflat intonaţii româneşti de străveche baladă populară şi de horă bătrînească, bine ritmată. Muzica are un puternic dramatism. Compozitorul care scrie şi versurile, de unde o îmbinare organică între text şi muzică, trebuie să se ferească totuşi de a cădea într-un anumit manierism, prin folosirea, cam a aceloraşi procedee de scriitură.

Să relevăm cu acest prilej că în anii din urmă, o seamă de cîntece şi jocuri româneşti, dintre cele mai bune, mai frumoase, au fost popularizate cu mare succes. Cunoscutele „Sanie cu zurgălăi", „Sîrba în căruţă", „Hora staccato", „Ciocîrlia", „Perinița" etc. etc. au fost răspîndite de Ansamblurile noastre mari şi mici peste hotare. Aceste piese muzicale minunate, şlefuite de-a lungul anilor, era natural să cucerească pe toţi ascultătorii, aşa cum i-au cucerit mai de mult Rapsodiile lui George Enescu. De aici rezultă însă că autorii care merg pe această linie de valorificare a tezaurului nostru folcloric trebuie să-şi îndoiască străduaniile spre a da la iveală piese de o înaltă factură artistică, în măsură să reziste comparaţiei cu modelele strălucite, mai sus citate.

La concurs s-a făcut simţită tot mai mult, folosirea de către compozitori a stilului „parlando-rubato". Interpreţii nu mai cîntă. Ei „zic" textele. Uneori le spun în şoaptă, pentru ca, după aceea, să ajungă la intensităţi mari, contrastante. Este o manieră care, folosită judicios în raport cu exigenţele interioare ale textului respectiv, aduce o îmbogăţire sensibilă a expresiei. Cînd însă se scrie de dragul acestui forte-piano se cade în formalism şi şablon.

O seamă de cîntece actuale sînt propuse, de asemenea, unei interpretări speciale, cu finaluri accelerando, în maniera lui „Zorba Grecul" al lui Theodorakis, care a făcut mare modă, manieră care există, de altfel, mai de mult şi la gopak-urile ruseşti.

Este adevărat, întîlnim acest stil la multe piese de pretutindeni iar compozitorii noştri fac parte şi ei din marea familie europeană a muzicii uşoare. Ei nu puteau să neglijeze acest element suplimentar care face antren, contribuind la succesul unui cîntec. Succesul este însă, într-un fel, superficial şi o piesă, realmente de calitate, se poate dispensa de aceste artificii.

În sfîrşit, o altă notă dominantă a creaţiei de ultimă oră şi pe care o găsim de altfel, comună muzicii uşoare de pretutindeni. Este vorba de o reîntoarcere la tango-ul argentinian, la tango-ul sentimental de după...1912. Şi aceasta este o modă a cărei durabilitate nu poate fi prevăzută, dar pe care avem dreptul să o socotim totuşi fugace. Ca orice modă. În legătură cu tango-ul să arătăm că mulţi compozitori folosesc acum măsura ternară 12/8. De ce?... Este tot o modă, justificată prin faptul că pare să prilejuiască un plus de vivacitate, de energie ritmică, de diversitate în acompaniament.

Nu am putea încheia privirea asupra Concursului naţional de muzică uşoară fără a releva şi faptul pozitiv al creşterii calitative a orchestraţiilor, mai bogate, mai colorate şi mai puţin sofisticate, cărora orchestra Teatrului „Constantin Tănase", întărită cu unele elemente ale Orchestrei de estradă a Radioteleviziunii le-a făcut faţă neobosit, cu o dăruire totală, sub conducerea talentaţilor şi pricepuţilor dirijori Sile Dinicu şi Gelu Solomonescu.

Participînd la toate repetiţiile şi spectacolele Concursului, am putut deslusi, chiar pe parcursul lor, o creştere calitativă a interpretării pieselor de muzică uşoară. Intervenţiile dirijorilor, ale compozitorilor au fost totdeauna binevenite şi îndrumările date au folosit tuturor soliştilor. Compozitorii în cauză, prezenţi, ca şi interpreţii au avut prilejul să compare, să cîntărească, să facă judecăţi de valoare asupra muzicii pe care o făuresc şi o prezintă, să tragă învăţăminte. Concursul, bine organizat şi pus la punct pînă în cele mai mici detalii va contribui neîndoios la ridicarea nivelului muzicii uşoare româneşti. Rolul său stimulator, va putea fi realmente apreciat în anul 1970, cînd toţi creatorii şi interpreţii se vor prezenta, cu forţe împrospătate, la viitorul concurs.

Retrospectivă

Închiderea stagiunii la Filarmonica „George Enescu" şi Radioteleviziunii nu a însemnat totuşi sistarea întregii activităţi muzicale. Astfel Ansamblul de cîntece şi dansuri „Ciocîrlia" a dedicat celui de al X-lea Congres al Partidului Comunist Român şi celei de a XXV-a aniversări a Eliberării, spectacolul *„Te cîntăm străvechi pămînt"*.

Din capul locului am deslusit o anumită grijă în pregătire, pe care am sintetizat-o spunînd că s-a avut în vedere păstrarea autenticităţii folclorului nostru muzical şi dansant. Tratarea cîntecului popular românesc cu modurile sale specifice, în formele evoluate ale muzicii culte, simfonice, cere pricepere, talent, aplicativitate. Compozitorul Constantin Arvinte, directorul artistic şi primul dirijor al Ansamblului „Ciocîrlia" a reuşit să prezinte, în acest spectacol, unele aranjamente izbutite, începînd cu poemul vocal-simfonic *Te cîntăm, străvechi pămînt*, unde româneasca „Ciocîrlie" şi alte teme populare apar contrapunctate atrăgător.

A apărut organică legătura dintre unele dansuri şi muzică. Aşa bunăoară, în sceneta coregrafică *Trei mîndruţe romăncuţe*, dansatoarele Dorina Alecu, Magda Popescu şi Ileana Tîrcolea au avut desfăşurări graţioase care rimau frumos cu popularele melodii *Tudoriţo nene*, *Trece lelea pe colnic* şi *Lelea cu scurţeica verde*. Marin Alecu, libretistul acestei scene şi-a luat cu evidenţă ideile din însăşi textele cîntecelor prelucrate simfonic de compozitorul Constantin Arvinte.

Spectacolul a adus în scenă cîntece şi dansuri româneşti de pe tot cuprinsul ţării. Sînt de menţionat, pentru originalitatea melodiilor, suita de cîntece bihorene, o sîrbă oltenească şi muzica la *Petrecere Moldovenească*. În această din urmă scenetă, o notă plină de pitoresc o aduce mica fanfară lăutărească. Ea intră în scenă spre a însufleţi cu cîntecul său petrecerea. Dacă este adevărat că această intervenţie are un caracter oarecum naturalist şi este pe

alocuri stridentă, în schimb autenticitatea e indiscutabilă. Scena e veselă.

Tot cu un asemenea caracter de autenticitate apare și *Sîrba fetelor*, pe care o intonează corul avînd în mijlocul său un cobzar. Instrument netemperat prin excelență, cobza împlinește totuși micul său rol ritmic, scandînd melodia fetelor. Este aducerea în scenă a unui instrument încă prezent prin satele noastre.

Interesante aranjamente orchestrale are și tînărul dirijor al Ansamblului Gheorghe Zamfir : *Trandafir crescut în fîn, Suita de cîntece muntenești* și *La nucul cu frunza rară* ș.a.

Contribuția solistelor vocale este importantă. Angela Moldovan a cîntat cu vocea sa clară, vibrantă, *Foaie verde viorea*, la început în stil de baladă, apoi ca o sîrbă focoasă în care corul dă răspunsuri pline de vioiciune, iar Aurelia Fătu-Răduțu a prezentat cu sensibilitate și multă viață *Floare bănățeană*, o doină și un joc de doi din Banat, avînd ca soliști și doi violoniști.

Frumoase cîntece de cătănie bine ritmate a interpretat cu vigoare și nu fără o notă întrucîtva melancolică (flăcăul se gîndește la iubita pe care o lasă acasă) Ion Cristoreanu. Maria Păunescu s-a făcut remarcată pentru chipul cald în care a redat frumoasa melodie muntenească *Unde-și face dorul casă* iar Maria Ciobanu a prezentat într-un autentic stil oltenesc, cu acel „viers" îndulcit specific, sîrba *Neica de la Bechet*.

În program au figurat și două dansuri de mare amploare care au ilustrat cu strălucire vitalitatea și exuberanța interpreților. Este vorba în primul rînd despre *Poemul călușeresc*. *Călușul* a fost prezentat — datorită profesorului Tiberiu Alexandru care a dat indicații prețioase în calitatea sa de consilier consultant — în complexul său cel mai autentic — popular. Au participat în fond două echipe care, aparent, s-au înfruntat dar pînă la urmă s-au... conciliat. Mai mult decît atît, în final, au antrenat în frenetica lor mișcare și fetele dansatoare, așa cum se obișnuiește uneori, la țară, cînd, la sfîrșitul dansului, tineretul satului se prinde, alături de călușari, într-o horă. A fost un spectacol de o rară vivacitate și măestrie popular-dansantă.

Deosebit de interesantă a apărut și *Ciuleandra* în montarea coregrafei Tamara Cap : jocuri de cerc și de grup în care dansatoarele, în marame somptuoase, au realizat o adevărată feerie coregrafică pe cunoscuta muzică simplă dar sugestivă a cîntecului cu acest nume.

Pictorul costumelor, Ion David, dirijorul corului Nicolae Vicleanu, directorul de scenă Barbu Dumitrescu precum și libretiștii Angel Cîrstea și Mircea Block au contribuit la succesul spectacolului „Ciocîrlia" al cărui spirit înnoitor s-a făcut simțit.

Compozitorii din genul „ușor" sînt tot mai solicitați să scrie muzică pentru filme. Aceasta se explică prin necesitatea ca „sonorul" ce însoțește pelicula să aibă în primul rînd o melodică fluidă, simplă și expresivă. Se cere totodată ca orchestrațiile să fie aerate, transparente iar muzica bine-nțeles să sublinieze cu eficiență imaginile. Dar muzica de film este compartimentul — trebuie să recunoaștem — despre care cronicarii, „criticii" (?) muzicali nu se ocupă. Cît privește cronicarii cinematografici, aceștia arareori se referă la muzica filmelor pe care le comentează.

Nu intră, desigur, în intenția noastră de a face o cronică cinematografică ci numai de a sublinia unele realizări muzicale în cazul filmului artistic de lung metraj „Tinerețe fără bătrînețe" creat de regizoarea și scenarista Elisabeta Bostan după cunoscutul basm al lui Petre Ispirescu — muzica de Temistocle Popa.

Filmul *Tinerețe fără bătrînețe* (distins, cum se știe, cu premiul special al juriului, în competiția filmelor pentru copii la Festivalul din anul acesta de la Moscova) este într-adevăr un film creat pentru copii și tineret. În film, realul și fantasticul se împletesc armonios, regizoarea Bostan stilizînd basmul lui Petre Ispirescu.

Temistocle Popa nu este la primul său film. El a scris muzica pentru *La vîrsta dragostei* și *Cerul începe la etajul III*, filme de lung metraj, de asemenea, pentru scurtul metraj omagial închinat Mariei Tănase, *Amintiri din București*, pentru filmul de desene animate *Electronicus* etc.

Compozitorul și-a pus, cu evidență, problema creării unei muzici în spirit popular care să se acorde cît mai bine cu caracterul basmului ispirescian. Deosebit de atrăgătoare, suavă, lirică și simplă, a apărut tema dragostei, a lui Făt-Frumos și a zînei, care, revenind de fiecare dată cînd apar eroii, reprezintă tema conducătoare a întregii desfășurări a acțiunii. Foarte originală a apărut toaca ce premerge nașterea lui Făt-Frumos, apoi doina românească, de bogate ecouri populare, în stilul apogiaturat specific ce exprimă pe erou și care îl va însoți pe toate plaiurile unde îl poartă vitejia sa.

Moș Vreme, omul mitic care deapănă caierul timpului, este întovărășit de o temă pentatonică redată de o orchestră redusă și, cu participarea vocilor umane.

Pînă acum pămîntean, Făt-Frumos trece, de aici încolo. în lumea basmelor. Cînd ridică stînca și o poartă în spate, apar efecte foarte puternice la percuție (timpane, gong chinezesc, cinelli etc.) pentru ca în peisajul feeric cînd se întîlnește cu zîna, tema dragostei să fie redată de sunetele argintii ale celestei și ale altor instrumente de culoare. Bine-înțeles, schimbarea de la codrul de argint la cel de aramă, solicită, de data aceasta, din plin, alămurile.

Sînt foarte evocatoare tulnicele (corni și tromboni) care anunță sosirea lui Făt-Frumos la porțile împărăției. În general muzica e cît se poate de diatonică, de eufonică. Dar există și o muzică disonantă, pe care am găsit-o adecvată spre a reda de pildă vrăjitoarea și ambianța ei.

În general, acțiunile lui Făt-Frumos, ale zînei, sînt exprimate printr-o muzică folclorică. Împărăția păsărilor este evocată foarte potrivit prin... „Ciocîrlia" redată la nai și la orchestră, dar dansul din „pădurea mincinoșilor" deși cu rezonanțe folclorice este realizat într-un stil grotesc.

Un moment muzical interesant este acela în care Făt-Frumos, legat de un copac de către fiul împăratului Minciună, izbutește să desprindă o frunză aninată de o rămurică și să dea glas unei doine. Cîntul său din frunză (în realitate, poate din solz de pește) nu este altceva decît motivul inițial ce-l definește pe erou.

Dacă la nunta fiului împăratului Minciună aflăm unele intonații de muzică orientală, la nunta lui Făt-Frumos cu zîna, am aflat plăcut redată tema dragostei lor, suprapusă pe un ritm de horă. Aici apare și cunoscutul joc Ciuleandra, parafrazat și adus într-un tempo de sîrbă.

Muzica e prezentă aproape tot timpul în film. Ea e românească. Pe alocuri, cu unele dulcegării, chiar voite naivități, dar în acord cu caracterul de basm al filmului.

Este o muzică ce se adresează direct ascultătorului și care place.

La începutul lunii august am avut în mijlocul nostru corul de fete al Radioteleviziunii daneze. Micul ansamblu alcătuit exclusiv din fețe (circa 35 elemente vocale) și-a dobîndit o recunoaștere apreciabilă — și justificată — nu numai în Danemarca dar și peste hotare, în Norvegia, Suedia, Austria, Bulgaria etc. Durează de peste trei decenii, vreme în care noi și noi generații de tinere vlăstare s-au încadrat acestei formații care își păstrează însă permanențele sale artistice: o remarcabilă disciplină vocală, un stil sobru și natural al interpretării, un repertoriu ce se eșalonează dela marii clasici ai muzicii pînă la cei contemporani, cu o atenție deosebită asupra compozitorilor danezi.

În piese de Purcell și Haendel, în corale de Bach, s-au făcut apreciate fermitatea intonației, puritatea și grația simplă a expresiei. Compozitori romantici danezi ca Niels Gade, Peter Heise, Olenic Roung, C. E. Weyes ș.a. au fost prezenți în program cu lucrările lor care au arătat profilul școalei daneze, ancorate în tradiția scriiturii muzicale a veacului trecut.

Un potpuriu de cîntece și jocuri din Faroe au adus în scenă interesantul folclor muzical și dansant din aceste îndepărtate insule ale Atlanticului de nord.

A impresionat cîntecul tradițional, compus de Carl Nielsen, care ilustrează dragostea de libertate a poporului. În sala de concert a Radioteleviziunii noastre s-a făcut întuneric iar fetele au intrat cu lumînările aprinse, intonînd un cîntec de o angelică puritate. O problemă de tradiție și de atmosferă.

Sven Schultz a evocat în lucrarea sa corală — o pastorală — dimineața de vară a țăranului danez, munca sa rodnică.

Armonii foarte consonante am aflat și în piesele compozitorului Jens Byerre *(Unei tinere mame* și *Floarea soarelui)* cîntec tineresc plin de însuflețire.

Dirijorul Tage Mortensen și pianistul acompaniator Paul Schoenemann țin cu ușurință, în mînă, acest cor bine organizat, aceste voci curate, egale, care s-au afirmat cu simplitate, cu o ținută impecabilă, distinsă. Dar cel mai mare succes l-au obținut blues-ul din opera *Porgy and Bess* de Gershwin în aranjamentul pianistului Schoenemann, ca și celebrul blues *Bassin Street* — dedicat orașului New-Orleans și în care tînăra solistă Fritze a dovedit însușiri interpretative cu totul excepționale atît sub raportul intonațional cît și ritmic. A fost obligată să bisezeze aceste piese. Seara s-a încheiat cu o suavă prezentare a cunoscutei piese de Flondor, *Somnoroase păsărele,* cîntată în limba română, și care a stîrnit explicabilul entuziasm al ascultătorilor.

Urmărind emisiunile muzicale televizate și aruncînd o privire asupra acestora în perioada mai-octombrie a anului curent, am deslușit anumite restructurări demne de toată atenția, ele urmărind să majoreze eficacitatea artei sunetelor în sfera educativ-culturală.

Elementul specific al programelor de televiziune este, desigur, imaginea. Dar asocierea judicioasă a acesteia cu muzica poate duce la rezultate extrem de importante. Ne gîndim la atragerea masei largi a telespectatorilor către noi zone artistice care să stimuleze gustul și pentru alte compartimente ale muzicii decît cea ușoară, care, în emisiile de pînă nu de mult, a avut un rol cu totul precumpănitor. Dar Televiziunea a înțeles să stimuleze gustul amatorilor micului ecran și pentru alte genuri muzicale, printr-o serie de emisiuni asupra eficienței cărora avem dreptul să fim încrezători și optimiști.

Vom cita, în această ordine de idei, emisiunile săptămînale ale studioului muzical. În cadrul acestuia au fost și vor fi prezentate opiniile despre muzică ale unor scriitori ca Goethe, Stendhal, Caragiale, Călinescu ș.a. Rezonanțele generate de anumite capodopere în spiritul acestor mari oameni de litere, cu exemplificările de rigoare sînt, evident, de natură să stimuleze interesul telespectatorilor pentru muzica bună. Aceste emisiuni agrementate cu fotografii de manuscrise, localități, interioare de creație, săli de concert, stampe de epocă etc. etc. au făcut să crească interesul față de ele. Asemenea emisiuni se cer făcute însă cu atenție, cu toată competența de rigoare. Nu lipsesc înregistrările vestite ale marilor noștri interpreți ca și ale unor interpreți celebri de peste hotare iar compozitorii și creațiile de frunte ale muzicii românești se bucură de emisiuni cît mai atractive.

E de datoria cronicarilor muzicali, de asemenea, să urmărească și să comenteze cît mai critic asemenea emisiuni.

Biblioteca Academiei Române, biblioteca Centrală de Stat, bibliotecile Conservatoarelor, muzeele muzicale și chiar unele colecții particulare cuprind documente muzicale inedite, necunoscute, autografe ale unor celebrități, fotografii sugestive etc. etc. Ele constituie, de asemenea, un material bogat de prezentare a muzicii, care atrage și stîrnește atenția — totul, împletit, cu audiții muzicale care în chipul acesta ajung mult mai ușor la telespectatori.

Am deslușit în activitatea Televiziunii interesul pentru muzicalizarea telespectatorilor. Totul este foarte util. Numai că acest util trebuie împletit cu plăcutul — *utile dulci* cum spune, într-un vers celebru, Horațiu.

În domeniul acesta la capitolul lămurirea „Tainelor orchestrei" pe primul plan au stat și stau lucrările muzicale *Petrică și Lupu* de Prokofiev și *Instrumentele din orchestră* pe baza *Variațiilor pe o temă de Purcell* de Britten. Sînt binevenite aceste prezentări „pe viu", ale instrumentelor. Aceste două lucrări deosebit de atractive au interesat chiar și pe telespectatorii avizați.

Operele plastice care au inspirat muzica pot în cazul televiziunii aduce o contribuție importantă la înțelegerea anumitor creații și în această privință legătura de pildă dintre tablourile pictorului Hartmann și *Tablouri dintr-o expoziție de Mussorgski* aduce elemente în plus de înțelegere și pătrundere a artei marelui muzician rus.

Un alt capitol pe care Televiziunea și l-a propus a-l realiza este acela al mărturiilor unor muzicieni mai vîrstnici, azi încă în viață, despre mari creatori și interpreți români dispăruți ca Enescu, Lipatti, Folescu, Georgescu — la care s-ar cuveni de adăugat și mărturiile lor despre unii celebri interpreți străini care s-au perindat pe scenele Bucureștiului muzical ca Bruno Walter, Richard Strauss, Alfred Cortot, Vincent d'Indy etc. etc. Comentarea manierei interpretative a acestor mari muzicieni, cu exemplificările de rigoare ar favoriza mult înțelegerea anumitor opere muzicale. O formă nouă de emisiune educativă constă în prezentarea unor capodopere din literatura universală care au exercitat o mare influență și în alte domenii ale artei: Romeo și Julietta, Faust, Oedip, Othello, Carmen, Don Juan, Don Quijotte etc.

Dar nu numai asocierea dintre literatură și muzică, dintre plastică și muzică este folosită cu succes. Legătura dintre coregrafie și muzică suscită și mai bine, desigur, interesul telespectatorilor. Din acest punct de vedere Televiziunea are un repertoriu imens din domeniul coregrafiei care să ilustreze creațiile muzicale, de la dansurile din *Arleziana* de Bizet și *Invitație la vals* de Weber, pînă la *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Gisele* de Adam, *Valsul* de Ravel precum și cunoscutele balete românești de Mihail Jora, Zeno Vancea etc.

Prezența interpreților noștri de renume, azi universal, e de dorit să ocupe un loc cît mai important în programele televiziunii. Interpretările lor „în direct" au atras și vor atrage interesul majorității celor fideli micului ecran.

Muzica populară, programată cu luarea în serioasă considerare a necesității unor prezentări cu caracter de organicitate a dus la emisiuni pe genuri : folclor autentic tradițional, folclor orășenesc, romanțe și prelucrări, muzică lăutărească. Aceste prezentări însoțite și de imagini au avut și vor avea un interes sporit, aspectul lor, mai mult sau mai puțin documentar, constituind un element de atractivitate în plus.

Din această trecere în revistă, sumară desigur, a emisiilor muzicale ale Televiziunii, se poate desprinde totuși preocuparea pentru o îmbunătățire a lor.

J.-V. PANDELESCU

Compozitorii în mijlocul artiștilor amatori

În acest an, cel de al IX-lea Concurs al artiștilor amatori de la orașe și sate, s-a desfășurat sub egida puternicului avînt creator al maselor, prilejuit de Congresul partidului nostru, precum și de sărbătorirea unui pătrar de veac de la eliberarea României de sub jugul fascist. Efervescența, obișnuită la marile manifestări ale artiștilor amatori, a atins însă o culme greu de imaginat : peste 11 000 de formații, mii de soliști de toate genurile artei, au dovedit că scepticismul manifestat recent de unii comentatori, a fost combătut de însăși realitatea artistică. Mai mult. Județele care nu aveau experiența marilor concursuri, au arătat o forță neobișnuită de organizare, demonstrînd totodată setea poporului nostru pentru practicarea artei, din aceasta ieșind în evidență tot mai multe talente autentice, care vor fi valorificate — fără îndoială — și mai bine, în viitor. Însăși finala Concursului a trebuit să se desfășoare pe un parcurs mai lung decît cel anterior, iar din cauza unui mare număr de formații prezente în această fază — circa 500 —, juriul a fost dispersat în trei săli, fenomen fără precedent în istoria Concursurilor de amatori !

Desigur că această efervescență nu a putut lăsa indiferenți pe compozitorii noștri. Uniunea Compozitorilor a venit în sprijinul mișcării artistice de amatori prin diferite forme. Concursul de creație, instituit în luna martie, a dat roade bune, multe din cîntecele premiate aci fiind incluse în repertoriile corurilor. Uniunea a apelat la un număr de 25 de creatori pentru a merge pe teren și a sprijini formațiile muzicale, apel care a fost înțeles și tradus în faptă. Este semnificativă recenta declarație a președintelui Uniunii Compozitorilor, Ion Dumitrescu, făcută cu ocazia deschiderii finalei Concursului : „Marea sărbătoare a artiștilor amatori este un minunat prilej de a ne bucura privind și ascultînd artă autentică, țîșnită din adîncurile istoriei acestui harnic și cutezător popor. Cîntecul ne-a însoțit întotdeauna în clipe de mare fericire și chiar la tristețe, înaripîndu-ne și dîndu-ne curaj. Trecerea în revistă a celor mai bune formații selecționate dintre cele mai bune este în același timp o sărbătoare a noastră, a compozitorilor, bucuroși să auzim cîntecele noastre interpretate de oameni atît de talentați, dăruiți din tot sufletul acestei nobile preocupări. Legăturile dintre artiștii amatori și compozitori, muzicologi, dirijori, sînt dintre cele mai strînse, noi venind bucuroși în mijlocul lor, ajutîndu-i în șlefuirea cîntecelor pe care le interpretează. Vom vedea acum și roadele acestei apropiate colaborări care s-a statornicit în acești ani".

Am ținut să cunoaștem cîteva opinii asupra realităților artistice de masă, găsite pe teren de compozitorii noștri, puncte de vedere în urma cărora se pot desprinde concluzii utile pentru activitatea viitoare a interpreților amatori. Am adresat deci cîtorva dintre cei 25 de compozitori, următoarele întrebări :

I. Care este nivelul artistic interpretativ al formațiilor pe care le-ați vizitat ?

II. Ce părere aveți despre repertoriul abordat de ansamblurile muzicale ?

III. În ce a constat aportul dv., în calitate de creator, de muzicolog, de interpret ?

IV. Ce sugestii aveți, pentru ca în viitor munca artiștilor amatori din centrele vizitate, să se ridice la un nivel calitativ superior ?

Cu amabilitate, au răspuns acestei anchete :

RADU PALADI

I. Activitatea mea cu formația corală a căminului cultural din comuna Putna, soldată prin decernarea titlului de Laureat la Concursul VIII de amatori, m-a angajat moralmente să nu abandonez munca respectivă. Continui deci să lucrez cu acest cor, care se situează la un ridicat nivel valoric, dovedit în diferite împrejurări, pe scene sau la manifestațiile populare în care a fost solicitat să cînte. Muzicalitatea înnăscută a coriștilor, experiența dobîndită de ei la concursurile precedente, ca și tenacitatea lor, au putut elimina greutățile de intonație, de emisie sau de ritmică.

II. Cele expuse mai sus au constituit motivele principale pentru ca repertoriul din acest an să cuprindă lucrări de o dificultate mărită. Aș aminti printre lucrările abordate „Miorița" lui Paul Constantinescu, sau „În adîncuri", de Ralph Vaugham Wiliams, în primă audiție la noi în țară. Paul Constantinescu și alți compozitori moderni interpretați de un cor de cămin cultural ! Cine și-ar fi putut imagina acum 25 de ani aceste fapte aproape de necrezut ? Cu această ocazie, din experiența făcută cu corul de la Putna a reieșit pentru mine cît se poate de limpede că formațiile de amatori, alcătuite în exclusivitate din membri lipsiți total de cunoștințe elementare teoretice-muzicale, au o capacitate surprinzătoare în asimilarea unui repertoriu dificil, precum și potențe interpretative remarcabile, care pot sta alături de cele

mai bune realizări ale ansamblurilor similare profesioniste. Iată de ce, cred eu, va trebui să privim cu alți ochi, însăși creația noastră dedicată ansamblurilor corale de masă. Ele au evoluat enorm și deci, cîntecele care le sînt adresate trebuie să urmeze aceeași evoluție.

III. Activitatea se desfășoară în condiții uneori nefavorabile. Dificultatea cea mai mare constă în regularitatea repetițiilor, ținînd seama că unii dintre ei sînt muncitori în fabrici, alții în agricultură. Totodată, lipsa unor oameni pricepuți în ale muzicii, pe aceste meleaguri, mi-a cerut sacrificii personale destul de mari. Repartizarea, în viitor, a unor cadre muzicale, în mod judicios pentru fiecare județ în parte, găsirea unor mijloace mai bune de organizare a schimburilor la fabrici, pentru muncitorii care vin la repetiții, aflarea timpului optim pentru desfășurarea concursurilor cînd perioada agricolă nu este în plină desfășurare și altele, ar putea duce la o activitate și mai susținută, mai calitativă, fără eforturi prea mari, munca culturală îmbinîndu-se astfel de minune cu producția.

IV. Am scris o lucrare corală, dedicată ansamblului de la Putna. Țin să arăt că posibilitățile artistice ale poporului nostru ne îndreptățesc și chiar ne obligă să ne intensificăm sprijinul, pe care noi, muzicienii de profesie, interesați în dezvoltarea muzicală a maselor, trebuie să-l acordăm. Orientîndu-ne just, fără a supra-evalua, dar nici a sub-evalua capacitățile artistice populare, va trebui să dovedim exigență față de interpreți, dar în același timp o dăruire fără rezerve din partea noastră. Numai astfel putem fi convinși că ne-am împlinit menirea, că am putea atinge un scop final, atît pe plan artistic, cît și uman și patriotic !

WALTER MIHAI KLEPPER

I. Cîteva aspecte pozitive s-au ivit în cursul vizitei mele în centrul Reșița : un mare număr de participanți la actul artistic, preocuparea intensă pentru muzica populară și deosebitul interes manifestat de publicul spectator. Calitatea artistică a interpreților s-a putut evidenția îndeosebi la taraful Casei de Cultură din Reșița și dirijorul său Nicolae Perescu, pe care îl consider un artist desăvîrșit al genului, ca și — în general — la soliștii de muzică populară. Este de relevat faptul, că și interpreții de muzică ușoară s-au prezentat bine, în condiții mulțumitoare, ca intonație, ritmică și calități vocale. Din păcate, celelalte formații pe care le-am vizionat au manifestat o slabă exigență în ceea ce privește nivelul artistic la care ar trebui să se situeze după 25 de ani de muncă culturală artistică de masă.

IV. În general, spectacolele se bucură de succes. Cu toate acestea, țin să semnalez și cîteva lipsuri, de care ar trebui să se preocupe mai îndeaproape forurile respective din această regiune a țării. Astfel, formații cu o veche tradiție ca Orchestra simfonică și Corul Combinatului Metalurgic din Reșița nu au mai apărut în concurs, fiind lăsate să se desființeze. Personal, consider că aceasta este o gravă lipsă a celor ce răspund de activitatea culturală reșițeană. Și fanfara, odinioară o formație puternică și capabilă, s-a prezentat în acest concurs foarte slab, accentuînd și mai mult dezinteresul care domnește la Reșița pentru o muncă culturală de masă mai profundă. Spectacolele formațiilor artistice de amatori au în general lungimi obositoare. Eliminarea unor interpreți sau a unor numere de slabă calitate artistică va duce neîndoios la o exigență artistică, din aceasta avînd de cîștigat atît publicul cît și artiștii autentici ce-și desfășoară talentul pe diferite scene ale Banatului. De asemenea, îngrijirea permanentă a patrimoniului instrumental nu constituie din păcate o preocupare pentru culturalii reșițeni. De pildă, pianul de concert, pe care au cîntat de-a lungul timpului interpreți de o valoare recunoscută, se află într-o stare de totală neîngrijire. Acestea, ca și altele dintre cauzele care au făcut ca activitatea muzicală din Reșița să decadă, au constituit obiectul discuțiilor mele cu conducătorii culturali locali. Sînt hotărît să particip la redresarea activității din acest centru și pentru aceasta mi-am propus în planul meu de lucru, o viitoare deplasare din care sper că mă voi putea întoarce cu rezultate îmbucurătoare.

CONSTANTIN PALADE

I. La Timișoara am putut audia un mare număr de formații artistice de amatori, de diferite genuri, de la orchestre de muzicuțe pînă la echipe de dansuri sau brigăzi de agitație. Din păcate, în general, nivelul artistic — comparativ cu anii trecuți — a fost mai slab și lipsit de entuziasm. S-au remarcat cîteva elemente solistice, bine dotate, în genul vocal și instrumental. Corurile din Igriș și din Ceacova ne-au putut reaminti tradiția necontestată a Banatului, în acest iubit, răspîndit și folositor gen al muzicii, iar celelalte formații au vădit lipsuri destul de serioase, ca repertoriu, interpretare și ținută artistică. Muzica populară și-a găsit un demn reprezentant în taraful „Făgetul" (dirijor Preda Achim), iar muzica ușoară, deși instrumentiștii sînt dotați, nu a satisfăcut pe deplin. O notă dominantă au avut-o echipele de dansuri populare, aproape toate participantele fiind de un ridicat nivel interpretativ. În general însă, după cum am mai arătat, am rămas decepționat de calitatea artistică actuală, ținînd seama de realizările obținute în trecut. Cred că o muncă mai stăruitoare, dusă în această direcție de forurile competente ar putea elimina cu rapiditate toate aceste lipsuri, căci principalul element — omul — există, Banatul fiind unul din centrele țării care nu duce lipsă de talente și oameni pricepuți în meseriile artistice.

IV. Am discutat cu cadrele competente de aci, cîteva din problemele care ar trebui să constituie obiectul unor semnale de alarmă. Dar în afară de acestea, aș dori să subliniez convingerea mea că în unele locuri munca cultural-artistică de masă nu mai constituie o preocupare permanentă, ci mai curînd o obligație de concurs.

În ceea ce privește genul de fanfară, Banatul — odinioară vestit prin formațiile sale — focar de autentică cultură de masă, a părăsit aproape cu desăvîrșire obiceiul concertelor în parcuri, la diferite manifestări etc. Motivele sînt multiple, dar cel mai important cred că îl constituie insuficienta preocupare pentru o creștere permanentă a cadrelor tinere, în special dirijorii de fanfare.

Iată în rezumat ceea ce îi lipsește astăzi Timișoarei : cadre însuflețite de ideea muncii culturale de masă, oameni care să înțeleagă necesitatea stringentă a practicării și înțelegerii artei de către popor. Aceasta este „cheia" pentru o mai bună desfășurare în viitor a procesului artistic de masă din Banat, la care voi lua parte cu dragă inimă oricînd voi fi invitat.

ZAHARIA POPESCU

I. La Suceava, într-un interval de o săptămînă, am audiat mai multe formații muzicale ca : grupuri vocale, coruri, orchestre populare, formații de muzică de cameră, soliști vocali și instrumentali, echipe de dansuri etc. Toate acestea au arătat o dragoste mare pentru practicarea artei, dar nivelul artistic la care s-a ajuns azi nu este tocmai cel pe care-l așteptam. Trebuie însă să arăt că sucevenii se află abia la începutul acestui drum spinos, dar frumos, care se numește interpretarea de masă a culturii și artei. Iată de ce trebuie să acordăm tot sprijinul pentru ca aceste meleaguri să aibe soli artistici tot atît de prețuiți, pe cît sînt de vestite locurile istorice pe care le parcurgem pas cu pas. Talentul elementelor componente ale corurilor din Fălticeni și Suceava, lasă să se întrevadă că în viitor, nivelul artistic propus va putea fi atins fără prea multe piedici. O mențiune specială merită Corul de cameră al Municipiului Suceava și dirijorul său Ștefan Pintilie, pentru muzicalitatea deosebită, intonația și ritmica fără cusur, relevată în timpul repetițiilor. Sînt convins că de această formație se va vorbi foarte mult în cadrul celui de al IX-lea Concurs.

II. Fiind vorba doar de un început, formațiile corale au inclus în repertoriul lor lucrări fără dificultăți — cu excepția corului de cameră, care interpretează piese preclasice și moderne — dar cele care au fost alese sînt îngrijit interpretate. Desigur, că în viitor, va trebui să fie dusă o muncă perseverentă pentru creșterea exigenței în abordarea repertoriului. Un amănunt. În majoritatea locurilor, se tinde mai mult spre muzica ușoară, lăsîndu-se la o parte din ce în ce mai mult din păcate, muzica corală. La Suceava faptele se petrec invers. În momentul de față există extrem de puține formații de muzică ușoară, înființîndu-se în schimb coruri puternice, cu elemente alese cu multă grijă. Fapt cu totul pozitiv, dacă ținem seama de greutatea înființării unei formații corale. Se pare că sucevenii își dau pe deplin seama de faptul că ansamblul coral constituie baza educației muzicale de masă. Și pentru aceasta merită felicitări !

III. Ca interpret, am repetat — practic — cu mai multe formații : C.I.L. și C.S.H. Suceava, corul din Fălticeni etc., arătînd dirijorilor locali ce trebuie să facă și cît să pretindă de la un cor nou înființat. Am prelucrat pentru trei grupuri vocale un cîntec din folclorul local care a și fost însușit de aceste formații, angajîndu-mă totodată să trimit cîteva prelucrări, din melodiile care mi-au fost recomandate cu acest prilej. Am luat parte la cîteva consfătuiri ale Comitetului Județean de Partid, unde mi-am expus părerea asupra situației actuale a artei amatoare din Suceava.

IV. Trebuie semnalată lipsa acută de cadre de specialitate care persistă în județul Suceava. Oare nu este păcat că există oameni care vor să cînte, să închege formații muzicale și nimeni nu poate să le ofere o îndrumare și o asistență de specialitate ? Cu atît mai necesar devine sprijinul pe care noi, compozitorii, ar trebui să-l acordăm într-un raport și mai mare decît l-am făcut pînă acum !

CAMELIA DĂSCĂLESCU

I. La Brăila există mai multe formații de muzică ușoară, corală și de cameră. Orchestrele de muzică ușoară sînt alcătuite fie din suflători proveniți din fanfarele militare, fie din instrumente obișnuite pentru acest gen, dar aproape toate suferă la capitolul organizare. Din această cauză, nivelul artistic nu este întotdeauna corespunzător, cu cîteva excepții, ca de pildă formația de la Clubul Combinatului de Celuloză și Hîrtie, sau tînăra orchestră de gen „beat" de la Clubul Progresul, căreia îi întrevăd un frumos viitor. Nu e mai puțin adevărat că suflătorii sînt obișnuiți cu muzica militară și din această cauză formațiile care au recurs la asemenea combinații sună ca genul de muzică de fanfară, departe de acela de muzică ușoară. Aci mai trebuie muncit mult și bine, dar fără îndoială cu foloase rapide, deoarece există din plin elemente suficient de dotate.

II. Datorită cauzelor de mai sus, repertoriul nu este prea bogat și mai ales deloc nou, el fiind deseori de o factură ușor desuetă. În timpul petrecut la Brăila, am lucrat cu soliștii și orchestrele la un nou repertoriu, pentru unii cu rezultate imediate, pentru alții — din păcate — cu mai puține foloase, încercînd totodată să explic interpreților că muzica ușoară trebuie filtrată prin minte, prin metode teoretice-științifice și nu doar „de la ureche". Sper că datorită sugestiilor mele, formația Clubului Șantierului Naval va lua un caracter de dixiland, eliminîndu-se astfel elementele necorespunzătoare care nu au nimic comun cu maniera de interpretare a muzicii ușoare.

IV. O mai intensă preocupare în acest domeniu, așa cum se dovedește în muzica corală, cu corul bărbătesc din acest oraș, va duce fără doar și poate la rezultate remarcabile, cu condiția ca formațiile existente să fie îndrumate de specialiști ai genului. În această privință, trebuie arătat că deși Brăila se află la o mică distanță de Galați, unde există un teatru de estradă, ea nu este vizitată de dirijorii sau instrumentiștii de o valoare recunoscută din orașul învecinat. Mai există încă multe regiuni care au nevoie de o îndrumare atentă, permanentă și de specialitate, așa încît, socotesc că pe plan central ar trebui organizată această asistență sub toate raporturile, folosindu-se cît mai judicios cadrele existente din localitate sau din împrejurimi.

ION VINTILĂ

I. În județul Caraș-Severin, un nivel artistic interpretativ deosebit a fost atins în special de tarafuri, soliștii vocali și instrumentali, echipele de dansuri populare și formațiile de estradă. Aș dori să semnalez satisfacția pe care mi-a prilejuit-o audierea tarafului din comuna Topleț, precum și formația de estradă a Clubului Uzinelor Oțelul Roșu. Din păcate, formațiile corale au fost ca și inexistente, prin aceasta dovedindu-se o slabă preocupare, ba chiar un dezinteres total în acest extrem de important domeniu al muzicii. Dacă în privința muzicii populare și ușoare, factorii de răspundere care conduc cultura acestui județ merită toate laudele, în privința muzicii culte ei trebuie să reflecteze mai adînc asupra importanței și semnificației pe care o pot avea aceste genuri asupra dezvoltării culturale a cetățenilor.

II. Repertoriile au cuprins muzică populară de esență mai veche, ca și din folclorul nou. Un plus de vigurozitate l-au dat soliștii și dansatorii din jurul Caransebeșului, care au dovedit virtuozități la saxofoane, trompete, fluiere sau muzicuțe, ori în vîrtejul frumoaselor noastre dansuri populare. Melosul românesc a ieșit cît mai pregnant în relief, datorită minunatelor talente populare, de care este plin acest județ căruia îi întrevedem o frumoasă ascensiune în culegerea și interpretarea folclorului nostru. Grupurile vocale audiate au demonstrat în schimb nevoia acută de specialiști, care ar trebui să valorifice melodiile populare, aidoma cum au făcut marii noștri creatori înaintași de prin aceste locuri. Nevoia de muzicieni îndrumători în toate genurile de artă se resimte de altfel la tot locul și tocmai de aceia, socotesc că trimiterea mea în acest județ s-a făcut în mod deliberat și justificat. Ar fi bine, după părerea mea, ca și alți compozitori sau muzicologi să poposească pe aci și să dea un sprijin mai eficient, pe o perioadă mai îndelungată, cu rezultate concrete și folositoare.

GEORGE DERIEȚEANU

I. Din județele Hunedoara și Argeș, pe care le-am vizitat recent, socotesc că nivelul artistic cel mai ridicat a fost atins de corul de cameră al inginerilor din Brad, care datorită unei munci continue și susținute — sub conducerea prof. Silviu Olaru — a ajuns să interpreteze un repertoriu de 30 piese, de la preclasici pînă la romantici, de la compozitorii români înaintași, pînă la cei moderni. Dar, aproape aceleași cuvinte le-ași putea spune și despre corul mixt al Filaturii „Musceleana" din Cîmpulung-Muscel, formație cu deosebite posibilități artistice interpretative. Nu e mai puțin adevărat că tocmai acolo unde mă așteptam să găsesc cel mai ridicat nivel artistic, adică la corul Combinatului Siderurgic Hunedoara, laureat de cîteva ori la concursurile de amatori, am aflat — cu regret — o lîncezeală și o delăsare totală, pentru aceasta existînd însă și cîteva motive obiective. Așa dar, aceste două județe, puternice focare de muzică corală, au dezvoltat și alte centre muzicale decît cele tradiționale, fapt pozitiv ce trebuie subliniat. Doar că această dezvoltare ar fi trebuit să nu stînjenească și activitatea vechilor formații de o recunoscută valoare artistică.

II. Depinde. În anumite locuri repertoriul e nou, variat, interesant. În altele dimpotrivă, piese învechite, simpliste... Cert este că mai peste tot domnește o serioasă lipsă de informare asupra creației actuale, autohtonă și mai ales universală. Se comandă prelucrări la un nivel artistic discutabil, care este cu mult în urma posibilităților membrilor formațiilor, ca de pildă corul minerilor din Ghelar. Un aspect din cele mai dezolante îl constituie „acompaniamentul" muzical la dansurile naționale. Aceste formații nu beneficiază — din păcate — de partituri originale, scrise anume pentru dansurile cu temă, sau cele folclorice, special elaborate. Și este păcat de frumusețea coregrafiei și costumației, care se mișcă pe scenă în acompaniamente searbede, ale unor melodii învechite, cîntate de cîte un taraf prăfuit în interpretare. Iată deci, că problemele de repertoriu continuă să fie... probleme și nu pot înțelege din ce motive creația noastră valoroasă nu este scoasă la lumină, tocmai de către cei cărora îi este destinată, adică de interpreții amatori. Continuă deci deficiența de popularizare a muzicii de mase românești, deficiență semnalată de ani de zile și împotriva căreia s-au luat prea puține și hotărîte măsuri, după cum se poate observa.

III. În afara îndrumărilor pe care le-am dat ca dirijor, m-am angajat să trimit corului din Hunedoara o piesă promovată la ultimul concurs de creație al Uniunii Compozitorilor, o lucrare pentru muncitorii forestieri din Cîmpulung-Muscel și trei miniaturi pentru corul inginerilor de la minele de aur din Brad. Cunoscînd posibilitățile interpretative ale acestor formații, mă voi strădui ca stilul și nivelul creațiilor ce le voi trimite, să fie cît mai apropiate de ceea ce pot și doresc interpreții amatori să cînte.

IV. De curînd s-a desfășurat faza finală a concursului afectat Cinecluburilor amatoare. Trebuie arătat că foarte puține filme au avut privilegiul unei ilustrații muzicale românești adecvate. Sîntem la început în această ramură artistică amatoare, dar tocmai de aceea consider că trebuie puse baze temeinice, pentru ca producțiile viitoare de filme din cadrul cluburilor sindicale, să beneficieze de muzică ilustrativă corespunzătoare. În această privință, o discuție între Uniunea Compozitorilor și aceia care îndrumă și sprijină cinecluburile amatoare, ar fi cît se poate de binevenită. În altă ordine de idei, numeroși dirijori de formații muzicale sînt — în momentul de față — depășiți de valoarea corurilor precum și a lucrărilor pe care ar trebui să le includă în repertoriu, un caz tipic petrecîndu-se la Hunedoara, după plecarea valorosului dirijor C. Ungureanu. Oare nu se mai poate face nimic în această privință ? Oare Conservatoarele noastre nu pot furniza numărul de elemente trebuincios mișcării artistice amatoare ? Aceste ca și alte probleme, ar trebui discutate mai mult decît se face în prezent !

HARRY BRAUNNER

I. În timpul vizitei mele de îndrumare făcută la Tîrgu Mureș, am asistat la repetiții diverse, precum și la faza județeană a Concursului de amatori. Am avut astfel prilejul de a lua contact nemijlocit cu instructorii, cu membrii echipelor artistice, am putut să-mi dau seama de felul în care se desfășoară munca și de atmosfera care domnește în sînul formațiilor artistice de amatori, în fine, să am un prețios schimb de vederi cu conducătorii culturali ai județului. De la început trebuie să arăt că am fost plăcut impresionat de seriozitatea cu care se muncește la pregătirea echipelor, entuziasmul interpreților amatori care după 8 ore de lucru în întreprinderi și instituții vin la repetiții cu plăcere și interes, avînd o participare activă. Este cea mai bună dovadă de setea culturală manifestată de poporul nostru, căreia oamenii de artă trebuie să-i răspundă așa cum se cuvine. Disciplina și răbdarea de care au dat dovadă la repetiții membrii ansamblurilor artistice amatoare, este cea mai bună chezășie pentru atingerea în final a unui ridicat nivel interpretativ.

II. Ținînd seama că în acest județ trăiesc în deplină armonie români și maghiari, este normal ca repertoriile formațiilor artistice să oglindească acest fapt. Nenumărate echipe de dansuri, formate din muncitori maghiari aveau

integrate în repertoriul lor jocuri românești, după cum formațiile românești executau cu brio dansuri populare maghiare. În același spirit de bună înțelegere între naționalitățile conlocuitoare, unele cîntece maghiare prezentate în formă solistică, aveau și text românesc. Echipele celelalte, ca brigăzile artistice de agitație și-au alcătuit programele cu numere în ambele limbi. Iată deci, că aci arta oglindește de minune realitatea și se inspiră din ea. Cît despre lucrările audiate, ele s-au prezentat la un nivel artistic acceptabil, strălucind în special coregrafia populară. Dimpotrivă, în ceea ce privește soliștii de muzică ușoară, am avut prilejul — din păcate — să constat unele tendințe de vedetism. De asemenea, abuzul excesiv de ghitare electrice devine dăunător însuși acestui gen muzical. Din discuțiile avute cu factorii responsabili ai artei mureșene, s-au desprins anumite hotărîri judicioase care, desigur, vor putea îndrepta lucrurile într-o bună măsură.

IV. Cîteva coruri valoroase s-au destrămat de-a lungul timpului, cum ar fi acela din comuna Brîncovenești. S-ar putea alcătui aci, pe meleagurile mureșene, cu ajutorul unor vestiți lăutari-rapsozi, un repertoriu antologic. S-ar mai putea face multe, deoarece cadre de specialitate nu lipsesc, muzicienii și folcloriștii din Tîrgu Mureș avînd o valoare recunoscută. Iată cîteva dintre problemele pe care le-am discutat cu conducerea județului și care sper că nu vor rămîne fără rezultat. Astfel, deplasarea mea la Tîrgu Mureș nu va fi fost zadarnică, ci numai spre folosul propășirii artei mureșene.

ION TOTAN

I. Mai multe zile de deplasare, mi-au prilejuit o cunoaștere temeinică a județelor Satu Mare, Baia Mare și Hunedoara. Repertoriul abordat s-a desfășurat la un nivel artistic destul de ridicat, în care au excelat corul de cameră al Casei de Cultură din Satu Mare, precum și omonimul său din Carei. Dansatorii de la Sindicatele din Negrești au demonstrat virtuozități și ritmuri extrem de interesante. Fanfarele din Baia Mare și Baia Sprie au o activitate susținută, din timpuri mai vechi, dovedind cu acest prilej că tradiția minerilor și plăcerea lor de a avea asemenea formații muzicale se perpetuează. Aș mai putea adăuga aci, corul căminului cultural din Bîrsana, care împreună cu Corul Casei de Cultură din Sighetul Marmației, au completat tabloul artei muzicale culte băimărene, ce s-a prezentat acceptabil. Cu alte cuvinte, prin aceste locuri, dansurile folclorice ca și cîntecul omofon excelează, iar muzica cultă face pași timizi dar siguri, spre afirmare.

III. În dorința fermă de a repune pe picioare cîteva formații de fanfară am răspuns la apelul Uniunii Generale a Sindicatelor și, la Petroșeni, sau în alte orașe miniere din Valea Jiului, am identificat situația reală a ansamblurilor. Din cele zece fanfare existente, jumătate activează susținut, iar cealaltă jumătate sporadic, doar la anumite manifestări. Pentru a 40-a aniversare a grevelor de la Lupeni se va pregăti din timp un concert comun cu toate fanfarele. Mi-am luat angajamentul să dirijez și să pregătesc acest concert, fapt pentru care mă voi deplasa deseori în Valea Jiului. Sînt convins că deplasarea mea în centrele amintite, a avut darul să stimuleze pe conducătorii culturii județene, în reîntinerirea acestui iubit și vechi gen muzical românesc, care este fanfara.

NICOLAE VALERIU

I. La Turnu Severin am vizionat diverse formații, cele mai multe de muzică ușoară. Ele posedă elemente foarte bune, unele dintre ele chiar excepționale, așa încît nivelul artistic poate fi din cel mai ridicat. Am spus *poate*, deoarece și aci există încă serioase lipsuri asupra cărora mă voi opri mai mult.

III. Am susținut repetiții cu mai multe formații. Pe unii dintre dirijori care-și orchestrează singuri lucrările, i-am sprijinit în această direcție. Am armonizat un cîntec popular oltenesc pentru grupul vocal feminin al Șantierului Naval Turnu Severin. Acestea, ca și alte piese pe care m-am angajat să le trimit în viitor, au constituit aportul meu de creator și interpret.

IV. Doresc să subliniez de la început, că prin aceste locuri am găsit talente autentice pentru muzica ușoară, unele dintre ele depășind chiar pe anumiți soliști bucureșteni bine cunoscuți. Totuși, calitatea de ansamblu a interpretării lasă de dorit. Cauzele sînt multiple dar în primul rînd aș nota dezorganizarea repetițiilor. Nu există planuri de repetiții care să fie controlate, sau dacă formațiile se prezintă, totuși sînt incomplete. Pe toată durata șederii mele la Turnu Severin, nu am putut asculta nici măcar o singură dată o formație care să aibă toate elementele componente. Dirijorii sînt foarte slab pregătiți. Ei nu au spre documentare metode moderne de jazz, sau altele similare. Consider că Editura muzicală, sau Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor ar trebui să tipărească într-un tiraj mare, asemenea metode. Există de asemenea o mare lipsă de material orchestral și de aranjamente pentru diferite formații. Aceasta face pe dirijori să apeleze la un repertoriu străin, în dauna creației muzicale românești, a cărei lipsă în alcătuirea programelor este pregnantă. Consider că Uniunea Compozitorilor și alte foruri competente, ar putea elabora și răspîndi astfel de materiale cerute la tot locul. În acest fel, nu s-ar mai putea reproșa compozitorilor că nu scriu pentru diferite formații și repertoriul autohton ar propăși neîncetat chiar la cele mai mici formații.

În încheiere, socotesc ca bine venită și strict necesară, trimiterea de oameni de specialitate în domeniul muzicii. Atît doar, că în afară de compozitori s-ar putea găsi o metodă stimulatorie și pentru alți diferiți muzicieni, care să se deplaseze periodic în anumite centre. Din aceasta ar avea de cîștigat în primul rînd acțiunea de ridicare a bunului gust artistic al maselor de interpreți și ascultători.

După cum se poate lesne observa, din relatările de mai sus, reiese că arta interpreților amatori se desfășoară în mod diferit pe teritoriul diverselor județe. Desigur că acest fenomen este normal, nu peste tot existînd aceeași experiență și același număr de specialiști. În toate locurile există o multitudine de talente muzicale și în același timp o acută lipsă de cadre. Devine deci cu atît mai ciudată existența lipsurilor semnalate nu o dată și delăsarea forurilor diriguitoare ale artei amatoare. O discuție publică cu specialiștii trimiși pe teren, ar fi binevenită.

(anchetă realizată de Claudiu Negulescu)

Timișoara muzicală
Cibinium — 1969
Colocvii brașovene

Timp de 9 zile — din 24 mai pînă la 1 iunie — în orașul de pe malurile Begăi, centru de îndelungată tradiție spirituală al țării noastre, s-a desfășurat prima ediție a festivalului „Timișoara muzicală", festival ce s-a impus ca o verificare a potențelor artistice interne, cu consecințe în sondarea capacității de receptivitate actuală a publicului Timișorean.

Sub aspectul participărilor, deși Opera și Filarmonica au constituit principalii susținători ai manifestărilor, nu au lipsit totuși suficiente prezențe, oaspeți din țară sau străinătate: violonistul Ion Voicu, tenorul Ion Dacian, tenorul austriac Giuseppe Zampieri, formația „Muzica Nova", pianiștii André Gorog — Franța, Alexandru Yener, — Austria, Vladimir Crpan — Jugoslavia, Orchestra Filarmonicii din Skopje.

Programarea, care a evitat suprapunerile, a îngăduit la rîndul său, celor interesați, posibilitatea de a urmări integral desfășurarea festivalului, al cărui caracter eterogen fusese dintr-un început destinat să satisfacă într-un mod multilateral preferințele și cerințele publicului. Dar dacă varietatea genurilor muzicale, ca stil sau epocă, grefată la rîndul său pe o varietate a formelor de manifestare, concert simfonic, coral, cameral, recital, operă, operetă, balet, a servit în mod real ideia unui anumit mod de organizare a unui festival, în schimb repertoriul prezentat a corespuns mult mai puțin imperativelor pe care le presupune o asemenea inițiativă de anvergură. Cu mici excepții, repertoriul în general atît al invitaților cît și al formațiilor locale, nu a oferit evenimente muzicale, nici ca amploare, nici ca noutate în adevăratul sens al cuvîntului, ne depășind caracterul obișnuit al unei stagiuni curente. Referirile nu vizează scena lirică timișoreană, care mai ales prin cele două premiere prezentate a servit în mod virtual ideia festivalului timișorean.

Lohengrin de Wagner

Urmărind specificul viziunii wagneriene francezii Humbert Camerlo — regizorul spectacolului — și pictorul scenograf Vladimir Jedrinsky prin folosirea riguroasă a unei gestici sobre și a unei înscenări în care spațializarea mitică tinde spre maximă simplificare, au căutat să redea personajelor în primul rînd dimensiunea lor umană și reală. Predilecția pentru static în rezolvarea situațiilor scenice, caracterul oratorial al montării, concentrează în același timp permanent atenția asupra realizării pur muzicale. Sub acest ultim aspect, premiera timișoreană a fost asigurată de o distribuție poate nu întotdeauna omogenă în ceea ce privește soluționarea în mod continuu și la nivelul cel mai corespunzător virtualelor dificultăți ale partiturii. Afirmația nu urmărește o generalizare, soprana Marieta Grebenișan ca și baritonul Iuliu Mare relevînd calități interpretative care se cuvin elogiate — și mă refer la frumusețea timbrală, forța de pătrundere, la rezistența vocală, în plus la Marieta Grebenișan făcîndu-și loc o admirabilă și deosebit de muzicală înțelegere pentru conducerea frazei wagneriene.

Desfășurat sub bagheta dirijorului Mihai Beleavcenco-Popescu, spectacolul cu opera Lohengrin de Wagner este o reușită a scenei lirice timișorene, ce solicită totuși în continuare punerea la punct a integrității interpretative (orchestra în primul rînd).

Cît privește premiera *Chore* a studioului de balet contemporan al operei timișorene, ea s-a detașat drept cea mai originală și poate chiar cea mai importantă manifestare a festivalului. Pornind de la pagini reprezentative din creația lui Bach, Messiaen, Ceaikovski, Mahler, Webern, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, artiștii timișoreni au căutat aflarea unor noi soluții coregrafice, bazate pe armonizarea mișcării libere, de o plastică aluzivă la noi principii estetice. Fără a părăsi total limbajul baletului clasic, preocuparea principală a urmărit revalorificarea vechiului dans ritual. Spectacolul, merit în primul rînd al coregrafului Alexandr Schneider, oferă o înlănțuire de imagini metaforice, de natură simbolică, în cuprinsul cărora printr-o maximă funcționalizare a mișcării, prin abstractizări, remarcabile uneori ca forță de sugestie, balerinii încearcă spațializarea unor sensuri filozofice, cu semnificații ex-tempora.

Urmărind reîmprospătarea, reînviorarea vieții muzicale timișorene, festivalul a dezvăluit totodată faptul că ar trebui insistat asupra educării unei înțelegeri de o mai mare maleabilitate — atît a publicului cît și a criticii locale, de specialitate — față de limbajul artistic contemporan.

Fără a depăși cu mult caracterul obișnuit de stagiune curentă — las la o parte concentrarea numerică a manifestărilor — această primă experiență a muzicienilor timișoreni s-a afirmat ca un început de bun augur al unui drum ce se cere continuat cu același entuziasm. Soluțiile, inițiativele, în contextul unor exigențe sporite privind criteriile organizatorice, nu vor lipsi desigur, pentru a da edițiilor viitoare o tot mai mare amploare.

Ca o trăsătură comună a celor 2 festivaluri găzduite de Sibiu și Brașov, se detașează caracterul eterogen al manifestărilor, caracter care nu a urmărit profilarea pe un anumit specific de artă. Alcătuite dintr-un mănunchi de manifestări deosebit de bine organizate și gîndite *Cibinium 69* ca și *Colocviile Brașovene* au căutat să ofere publicului o complexă imagine a fenomenului cultural în varietatea componentelor sale definitorii: poezie, teatru, muzică, dezbateri de problematică dramaturgică sau literară, cîntece din creația populară locală ș.a.m.d.

Cibinium 69 aflat la cea de a II-a ediție a sa, s-a desfășurat vreme de 8 zile, între 6 și 13 iulie. Trebuie subliniat faptul că inițiativa de anul trecut a sibieni-

lor, şi-a impus dintr-un început personalitatea în contextul vieţii culturale româneşti, în primul rînd, prin formula pe care a adoptat-o. Reunind majoritatea forţelor artistice locale, profesioniste sau amatoare, festivalul Cibiniului are meritul de a-şi fi propus să devină o adevărată sărbătoare spirituală pentru toţi locuitorii acestor meleaguri, înscriindu-se ca o contribuţie de prestigiu pe linia dinamizării vieţii spirituale din această parte a ţării. Surprinzătorul interes stîrnit în jurul său, ca şi aprecierile ulterioare, se datorează însă nu numai caracterului atît de elastic al programărilor. Cel mai meritoriu element, cu consecinţe deosebit de substanţiale în conturarea originalităţii sale, ca festival românesc, a fost ideea de a prezenta majoritatea spectacolelor într-un decor ce a valorificat de-a dreptul impresionant frumuseţea naturală a Sibiului şi a împrejurimilor sale. Recitalul de cîntece bătrîneşti „Flori de mărginime" desfăşurat în dumbrava de lîngă comuna Rîului, sau legendele şi baladele populare săseşti de la Cetatea Cisnădioara, piesa Alizuna de Tina Ionescu-Demetriad, desfăşurată în Parcul sub arini sau piesa Richard al III-lea de Shakespeare, interpretată între zidurile vechii cetăţi a Sibiului au lăsat prin feericul fascinant al locurilor amintiri de neuitat.

Cu o vădită predilecţie spre teatru, recentul Cibinium 69 în afara spectacolelor folclorice menţionate, remarcabile prin ineditul materialelor muzicale prezentate, a oferit publicului trei concerte. Avînd în vedere caracterul eterogen al Festivalului numărul rămîne mai mult decît suficient. Pornind însă de la o comparaţie cu celelalte manifestări, includerea acestor concerte în programul festivalului mi s-a părut destul de întîmplător făcută. Cu siguranţă, că timiditatea acestui început în domeniul prezenţelor muzicale va fi înlăturată de ediţiile următoare, prestigiul muzical al oraşului ca şi tradiţia sa impunînd rezolvarea. Concertele au fost susţinute de forţele artistice locale : corul „Gheorghe Dima" reînfiinţat de aproximativ un an, corul „Bach" şi Orchestra simfonică a Filarmonicii din Sibiu, sub conducerea unor muzicieni cunoscuţi ca profesorul Dressler, Gheorghe Şoima, Ion Arsin, Sandu Iorgu. S-a detaşat îndeosebi prezentarea în formă de concert a operei „Orfeu şi Euridice" de Gluck, sub bagheta profesorului Dressler. Meritorie ca ţinută interpretativă execuţia partiturii, în realizarea căreia şi-au dat concursul Corul Bach şi Orchestra simfonică a Filarmonicii din Sibiu, a beneficiat totodată de un grup solistic din rîndul căruia subliniez prezenţa sopranei Elena Şerban Szigeti în rolul lui Euridice. Vocea caldă, frumos timbrată, frazarea judicioasă, plină de sensibilitate au concurat în mod fericit la interpretarea rolului.

Probabil că ediţiile următoare ne vor oferi un cîmp mai larg de dezbatere în jurul manifestărilor muzicale. Deocamdată, prin impresia finală pe care a lăsat-o, Cibinium 69 îşi asumă o mare răspundere pe harta festivalului românesc, prestanţa artistică a oraşului de astăzi aducîndu-şi prin recentul său festival o nouă contribuţie la marea şi nobila artă de afirmare a spiritului românesc în contextul conştiinţei universale.

Desfăşurîndu-se sub numele de *Colocvii Braşovene*, între 21—27 iulie, acest ciclu de manifestări artistice a adus o maiestoasă trecere în revistă a realizărilor creatorilor braşoveni, ca un omagiu închinat omului şi activităţii sale spirituale. Cu un profil sincretic, constituit dintr-o suită de comunicări, expoziţii, spectacole sau concerte, programul colocviilor s-a desfăşurat în contextul unei remarcabile organizări care a oferit fiecărei zile o anumită problematică.

Muzicii i-a revenit penultima zi. Cu toate acestea nu putem pierde din vedere remarcabilul recital de orgă susţinut de Profesorul Eckart Schland în Biserica Neagră în ziua deschiderii colocviilor, nici comunicarea făcută în cadrul colocviului de cercetătorul ştiinţific de la Institutul de Ştiinţe Pedagogice din Bucureşti, Vasile Nicolescu : „Unitatea culturii materiale şi spirituale a poporului român". Comunicarea a conturat profilul unui muzician braşovean necunoscut sau în orice caz prea puţin cunoscut astăzi : Gheorghe Ucenescu. Prezentîndu-l în complexitatea activităţii sale de pedagog, folclorist, artist amator, comunicarea a relevat importanţa acestui elev şi continuator al lui Anton Pann pentru viaţa muzicală a oraşului şi în general pentru viaţa muzicală a ţării noastre de la mijlocul veacului trecut. De subliniat nu numai ineditul comunicării ci şi actul de cultură ce a adus din umbră în faţa spiritualităţii contemporane româneşti încă una din personalităţile trecutului nostru artistic ce aşteaptă cu răbdare revalorificarea.

Ziua consacrată muzicii a reunit o succesiune de recitaluri, fragmente din opereţa românească Crai nou de Ciprian Porumbescu, un concert coral şi un concert vocal simfonic, prefaţate sau însoţite de comentariile sau informaţiile de frumoasă ţinută ale muzicienilor T. Teclu, Norbert Petri, Gema Zimveliu Donea.

Inaugurarea a făcut-o recitalul de lieduri şi arii de compozitori braşoveni, susţinut de soliştii Teatrului Muzical, dintre care subliniez în mod aparte interpretarea de mare sensibilitate şi inteligentă expresivitate a basului Bömches.

În după amiaza aceleaşi zile a avut loc evocarea deosebit de impresionantă a acelui muzician atît de legat de Braşov care a fost Ciprian Porumbescu. Adăugînd omagiul adus cu dăruire de muzicologul Gema Zinveliu Donea muzicianului român, şi entuziasmul de o nobilă sinceritate al Ansamblului Teatrului Muzical care a executat sub bagheta dirijorului Lucian Gropşanu cîteva fragmente din opereta *Crai nou*, putem spune că toate acestea au condus spre o ambianţă de profundă emoţie artistică. Ziua închinată muzicii s-a încheiat seara la Bastionul ţesătorilor — excelent loc pentru audiţie — cu un concert coral şi unul vocal simfonic susţinut de corul teatrului muzical sub bagheta dirijorului Vlad Sava, şi de orchestra Filarmonicii George Dima în colaborare cu reuniunea corală G. Dima.

La pupitrul Filarmonicii Braşovene, dirijorul italian Francesco de Massi, muzician temperamental, cu o gestică promptă şi armonios raportată frazei muzicale.

Rezultat al unor vibrante aspiraţii de afirmare artistică, Colocviile Braşovene în afara meritelor pe tărîm profesional — care nu exclud obligativitatea perfecţionării în perspectivă — au adus o reconfirmare a ideii că există nenumărate posibilităţi pentru evitarea şabloanelor în organizarea unui festival.

TEODORA ALBESCU

International pop song festival — Bratislava 1969

„International pop song festival", desfășurat în capitala Republicii Slovace, pe planurile paralele ale unui concurs național — de creație și interpretare — și ale unui festival internațional, nu este, cum s-ar putea crede, o manifestare de substanță folclorică. Prescurtatul „pop" al noțiunii de popular are semnificația popularității, a celei mai mari răspîndiri, a creditului celui mai larg de care muzica ușoară (căci atît concursul cît și festivalul sînt închinate muzicii ușoare de toate genurile) se bucură în rîndurile marei mase de ascultători.

Înțelegînd acest lucru, pricepem lesne și mecanismul juriilor de premiere, dar mai cu osebire formula componenței lor.

Pentru selecționarea cîștigătorilor (atît la creație cît și la interpretare) a celor trei lire premiale — de aur, de argint și de bronz — au ființat zece jurii.

Ele au funcționat pe lîngă 10 redacții de ziare din Bratislava și Praga, urmărind concurenții pe micul ecran. Fiecare juriu era alcătuit din șapte membri din care — ceea ce urmează arată deslușit accentul ce s-a pus pe accesibilitatea pieselor, pe rezonanța lor în marele public, pe criteriul de popularitate care prezidează selecția — *numai doi* erau muzicieni. Ceilalți cinci, prin neapartenența lor la „specialitate" reprezintă mai bine — se consideră desigur — *opinia publică*, ascultătorul obișnuit iubitor de frumos, nepreocupat însă de tainele intime ale creației.

Ierarhizarea pieselor prin notele aritmetice este interzisă membrilor juriilor și de altminteri, inutilă.

Prin „da" sau „nu" semnificînd un simplu dar franc „mi-a plăcut" sau „nu mi-a plăcut", mai ușor de drămuit în balanță decît înțelesul rece al cifrelor, care tot nu pot exprima nuanțele infinitesimale necesare într-o prețuire artistică, se marchează un punct bun sau unul rău. Totalul nu poate naște discuții contradictorii. Clasamentul apare de la sine. Fiecare cîntec poate totaliza maximum 70 puncte (10 jurii × 7 membri). Implicit, punctele încununează cu laurii premiului și pe interpret. Orice piesă care a întrunit în semifinale punctajul minim (35 puncte) intră în finală.

Juriile sînt în contact cu sala prin legătură permanentă radio-telefonică iar publicul urmărește pe un panou luminos, opinia concretă a juriilor.

Sistemul — poate nu în totalitate original — a dat roade și satisfacții.

Din cele patru zile ale manifestării, în prima parte a programului, prima zi a fost consacrată unui concert festiv oferit cu concursul soliștilor și orchestrelor cunoscutelor case de discuri Supraphon și Panton.

În cele două zile următoare, muzica cehă și slovacă — și interpreții ei — s-au confruntat cu juriile, cu publicul local, cu oaspeții străini, arătînd tuturor bogăția melodică a artei muzicale naționale și meșteșugul interpreților demni de neprecupețite laude.

A patra zi a fost „ziua cea mare". Finala, ziua cununilor de lauri și, probabil, a suspinelor, a nereușitelor care n-au fost totuși înfrîngeri.

Partea a doua a programului a înmănunchiat, în cîteși patru zile, formații și vedete ale genului, străine și autohtone.

S-au perindat pe podiumul sălii — moderne, cochete spațioase, elegante, cu o impecabilă acustică și o instalație de sonorizare care a funcționat fără cusur — 26 concurenți, 8 personalități ale muzicii ușoare de pretutindeni și 7 formații vocal-instrumentale (trio, cvartet, quintet etc.).

O orchestră de mari proporții (circa 70 persoane) constituită pe nucleul formației binecunoscutului Karel Vlach, disociabilă în formații și grupuri orchestrale mai mici, după specificul și necesitățile respectivelor piese interpretate, a creat fundalul sonor al manifestării. Iar un dublu cvartet vocal, utilizabil potrivit cerințelor, de la duet pînă la octet, a adus un considerabil aport la mijloacele de valorificare a pieselor.

Cele trei lire, de aur, de argint și de bronz, au revenit (în ordinea menționată) compozitorilor: *Pavel Zák* și *Karel Cernoch, Jindrich Brabec* și *Jaromir Klempir* precum și interpreților *Karel Cernoch, Nada Urbankova* și *Karel Gott.*

Dintre „festivaliști" — fără ca aceasta să arate o limitare, o epuizare a preferințelor noastre — să semnalăm în primul rînd pe neozeelandezul *John Rowles* (fizic agreabil, voce caldă, pătrunzătoare, multă muzicalitate), spaniolele *Solomé* (cîștigătoarea ultimului concurs Eurovision) și *Conchita Bautista* (cu toate caracteristicile toridei artei iberice), multilaterala Tereza Kesovia, (jugoslava aplaudată atît de mult și la ultimul nostru „Cerb de aur"), francezul *Michel Polnareff* și formațiile *The Beach Boys* (U.S.A.), *The Tremeloes* (Marea Britanie) și *George and the Beathovens* (Cehoslovacia) care au slujit în exclusivitate muzica beat.

Reîntîlnirea cu *Josef Laufer* (deținătorul Cerbului de argint 1968) ne-a prilejuit satisfacția verificării primelor impresii de atunci și bucuria împărtășirii din harul unui artist autentic.

Iar constatarea că *Luminița Dobrescu,* între atîtea „nume" și atîtea „glorii" ale genului, n-a fost o „rătăcită" ci dimpotrivă o „chemată", slujind cu modestie dar cu ingenuitate, eficiență și talent muzica românească, ne mai domolesc parțial reproșurile ce s-ar cuveni OSTEI pentru neglijența cu care a văduvit pe reprezentanta noastră de fireasca publicitate (fotografii, pliante de prezentare, benzi de magnetofon, discuri etc.) pe care au avut-o toți ceilalți participanți străini.

Ca în orice artă, și în muzica ușoară confruntarea curentelor și tendințelor, fluxul ideilor înnoitoare, verificarea viabilității unor formule mai vechi și a trăiniciei unor stiluri proaspăt apărute, — în creație și interpretare — slujesc progresul.

Festivaluri și concursuri ca acesta de care ne ocupăm — circumscris neîndoielnic în aria marilor manifestări (Monte Carlo, San Remo, Sopot sau Brașov — despre care Armando Moreno, secretar general al Federației Internaționale a Festivalurilor de muzică ușoară, FIDOF, spre mîndria noastră a avut elogioase aprecieri, deși noi nu sîntem încă afiliați) — sînt ferestre larg deschise atît înfloririi muzicii ușoare cît și prieteniei între popoare.

Vecinii noștri merită deci, fără rezerve, felicitări pentru cea de a IV-a ediție a reușitului lor „International pop song festival" Bratislavska Lyra 1969.

MIȘU IANCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

La musique Roumaine, facteur représentatif de la vie spirituelle en Roumanie

par Ion Dumitresco

Président de l'Union des compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Dans la processus d'élévation spirituelle de la société roumaine contemporaine, la musique revêt un rôle de premier ordre de par sa force émotionnelle, la richesse d'idées qu'elle prodigue. Le processus de création, d'interprétation et d'appréciation de la musique n'eût jamais auparavant dans l'histoire de l'art, un caractère social aussi marqué, un engagement aussi prononcé dans les idéaux de l'humanisme.

Dans les conditions créées par le triomphe du socialisme, par les nouveaux rapports établis entre les hommes, l'humanisme de la création artistique acquiert un contenu qualitatif supérieur. Il fait fleurir en musique les thèmes d'inspiration les plus généreux, crée un nouveau destin à l'oeuvre d'art, unit dans une puissante vibration de l'âme des générations de musiciens et d'amateurs de musique. Les compositeurs roumains considèrent comme une haute obligation de continuer les grandes traditions de la musique nationale et universelle, lui apportant la richesse de nouvelles valeurs qui répondent aux exigences de notre époque.

Libre de choisir sa propre vie afin de manifester se personnalité créatrice, de choisir et de fructifier parmi les valeurs traditionnelles et contemporaines tout ce qu'il considère comme étant la plus proche de sa propre personnalité, de sa propre vision esthétique et de ses affinités de style, le musicien à son tour, a le devoir de contribuer de toute sa force créatrice au progrès spirituel de l'humanité.

Appréciée dans toute sa complexité dialectique, la relation entre l'autonomie du processus créateur et l'impératif social de l'oeuvre d'art, entre l'indépendance de l'activité créatrice et les exigences de l'époque, loin de freiner l'élan de la fantaisie et des recherches novatrices, lui donne de l'envol, impriment à l'oeuvre d'art authentique, la grande finalité humaniste.

De nos jours, plus que jamais, l'acte créateur est mis inévitablement en rapport avec les tendances, les réalisations et le niveau du plan universel de l'art des sons. Plus les valeurs créées par les artistes s'intègrent dans le circuit mondial d'une manière dynamique, plus elles doivent

représenter de manière multilatérale et approfondie la culture de la nation à laquelle appartient le compositeur.

La musique dispose par excellence de la possibilité d'établir une étroite communion entre le caractère national et le caractère universel. Cette qualité découle de l'élément émotionnel spécifique de cet art, de la capacité qu'il a de se faire universellement comprendre.

Les grandes cultures, vigoureuses, sont caractérisées par leur richesse en valeurs impérissables, par la grande diversité des modalités d'expression, par la variété des styles et l'originalité des personnalités qui les représentent. La diversité des styles découle à son tour, logiquement, de l'aspect dialectique de la vie qui engendre sans cesse de nouvelles formes. Conjointement, la variété des styles, des modalités d'expression, découle également de la structure tempéramentale, de la sensibilité et de la formation de chaque compositeur. Le socialisme par sa capacité à stimuler l'affirmation de la personnalité humaine, accélère le processus de diversification des modalités créatrices.

Dans la musique roumaine contemporaine, l'horizon de la création s'est enrichi successivement, non seulement d'oeuvres de valeur et d'une certe tenue artistique, mais également d'individualités créatrices qui justifient l'espoir en une évolution ascendante continue.

Il est caractéristique pour l'activité créatrice qui se déroule en Roumanie, que, nourrissant des aspirations communes et jouissant des mêmes conditions de développement de leur talent, les compositeurs et les musicologues hongrois, allemands et des autres nationalités cohabitantes, de concert avec les compositeurs roumains, apportent leur contribution à l'épanouissement de l'art et de la culture de notre Patrie socialiste.

Une sollicitude particulière est accordée à l'appui voué aux jeunes talents. L'inclusion des oeuvres des jeunes compositeurs dans les cénacles de l'Union, leur présence dans le programme général des concerts, dans les concerts spécialement organisés sous la dénomination „La tribune des jeunes compositeurs" et dans les émissions radiophoniques, les débats dans la presse à leur sujet, sont autant d'actions qui contribuent à la formation de la jeunesse musicale.

Le sérieux et la responsabilité de l'acte créateur, la conscience de la fonction sociale de l'art et de la mission de l'artiste, représente la garantie de l'accomplissement des objectifs majeurs de la culture musicale roumaine à l'époque socialiste.

La création symphonique roumaine s'est enrichie durant les dernières années d'oeuvres originales de valeur. En dehors des créateurs d'une longue expérience et activité dans le domaine de la musique symphonique et instrumentale, tels que Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Mihail Andrico, Sigismund Todutza, Gheorghe Dumitresco, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, de nouvelles générations de compositeurs ont apporté, au cours des dernières années, leur contribution à l'enrichissement de ces genres. Des voies nouvelles et intéressantes dans la création ont fait leur apparition, des styles personnels ont pris contour, se présentant comme des ramifications organiques de l'arbre unique et vigoureux de la culture musicale roumaine.

Malgré la diversification d'orientation et de styles qui caractérise en ce moment notre création musicale, il est possible d'affirmer, que la musique roumaine présente, en ce qu'elle a de plus sensible et de plus élevé, certains traits originaux dans l'ensemble des cultures musicales de partout.

Une certaine attitude lyrique et méditative, un dramatisme dépourvu d'ostentation, imprégné d'un puissant souffle poétique, une certaine éthique qui pénétre la substance sonore, un melos *expressif pétri d'essences et d'échos provenant de l'improvisation des „doinas" et des ballades, la variété des rythmes, des organisations modales complexes, la prédilection pour des associations timbrales brillantes, représentent seulement quelques uns des attributs de notre musique.*

Le phénomène de diversification se révèle non pas seulement dans un élargissement général de l'horizon stylistique, mais également dans l'affirmation de personnalités créatrices. Ce processus de formation de la personnalité, de l'originalité créatrice, n'est sûrement pas simple. Il y a encore de nombreux compositeurs qui n'ont pas réussi à l'accomplir. Pour être soi-même il n'est pas suffisant de se distinguer des autres. La personnalité est moins une question d'autoréalisation intérieure spirituelle. L'ensemble de problèmes différents poursuivis par les compositeurs a déterminé une continuelle assimilation et extention des éléments du langage musical et a conduit à des réorganisations — à de nouvelles interprétations des formes traditionelles — à l'apparition de nouvelles modalités d'organisation du discours musical.

La symphonie, comprise en tant que genre orchestral complexe, s'est imposée au centre de l'attention de nombreux compositeurs, avec des résultats dignes d'attention. Les quelques 50 symphonies nouvelles marquent un accroissement bienvenu dans le processus de développement et de diversification statistique de la musique roumaine contemporaine.

Ces phénomènes d'incontestable intérêt artistique dans leur diversité, se reflètent dans les symphonies de Alfred Mendelsohn, Nicolae Buicliu, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Dumitru Bughici, Wilhelm Berger, Ştefan Niculesco, Zoltan Aladar, Diamandi Gheciu, Andrei Porfetye, Doru Popovici, etc.

Outrepassant d'une manière créatrice les données traditionnelles tant du point de vue du contenu, que de l'architecture et du langage, nos compositeurs ont réussi maintes fois à renouveler l'ensemble des problèmes spécifiques du genre,

en intégrant le message et l'expression de leur musique dans la sphère de la culture propre à notre peuple.

Le genre concertant a connu pendant cette période un heureux développement. Successivement, la sphère des instruments solistes s'est élargie et l'ensemble des problèmes spécifiques a été repris maintes fois avec des résultats remarquables. Les investigations concernant de nouvelles possibilités de technique instrumentale, attirèrent à de nombreuses oeuvres concertantes une estime bien méritée au delà des frontières où elles acquirent toute une série de prix internationaux. C'est ainsi que se font remarquer des oeuvres de Mihail Andricu, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Aurel Stroe, Liviu Glodeanu, Ludovic Feldman, Dan Constantinesco, Costin Miereanu, Wilhelm Damian, Eugen Cuteanu et d'autres.

Le phénomène d'interpénétration des genres, de diversification, d'intégration de l'esprit concertant dans les autres genres voisins, représente un phénomène de la musique contemporaine qui mérite d'être étudié avec attention. Dans toute une série d'oeuvres dominent les thèmes d'essence folklorique, stylisés et fondus dans les moules des formes traditionnelles. Dans d'autres ouvrages, les éléments de folklore sont insérés dans des structures plus ou moins déterminées avec rigueur et dans lesquelles les auteurs réussissent à capter certains aspects spécifiques dans une vision neuve, contemporaine. D'autre part, maints concertos pour instruments, ont recours à un langage musical de synthèse, avec quelques solutions originales dans le traitement modal. Enfin, certains compositeurs prêtent une importance primodiale à la refonte intégrale de la structure du langage musical L'utilisation de certains systèmes modernes d'écriture, comprend souvent le philtrage du matériel sonore à travers la propre sensibilité caractéristique de chacun. Tout ceci prouve une exceptionnelle diversification de conception, dans le cadre d'une attitude esthétique fermement contournée.

Dans une série d'ouvrages symphoniques, les compositeurs ont élargi les limites des prospections entreprises dans le domaine des rythmes et des modes, cherchant conjointement de nouveaux principes d'organisation structurale, fondés sur l'introduction de certaines données dans l'acte de la composition, destinées à étendre les possibilités d'expression.

Dans ce domaine où l'innovation trouve un champ fertile, il est naturel que tous les efforts ne soient pas couronnés des mêmes résultats. On constate parfois qu'une vue étroite du rôle des innovations se borne à adopter d'une manière mécanique certains procédés de dernière heure, ce qui apporte un préjudice à la formation de la propre personnalité. D'autres fois, l'utilisation — non-créatrice des solutions empruntées — atténue ou annihile l'effort nécessaire aux investigations propres.

Pourtant le nombre élevé de réussites dans la zone de la musique symphonique et la remarquable diversité de genres et de styles font de ce domaine caractéristique de la pensée musicale contemporaine, un terrain sur lequel la semence jetée a toutes les chances de germer.

Le domaine vocal-symphonique, genre important dans l'ensemble de la création musicale roumaine, fait montre de réalisations de valeur, fondées sur la riche tradition nationale et universelle, sur l'utilisation de nouveaux moyens créateurs. On remarque une plus grande variété de préoccupations, un horizon plus large du point de vue du contenu en idées et des moyens techniques. L'oratorium, la cantate, la suite vocal-symphonique, le poème, la ballade, le cycle de lieds avec orchestre, tous ces genres furent représentés par des oeuvres variées comme thème et comme modalité de représentation artistique.

Au cours des dernières années, les compositeurs ont produit dans un rythme de plus en plus rapide, bon nombre d'oeuvres complexes dans le genre de l'opéra, reflétant un ensemble de problèmes majeurs, mis en valeur d'une manière artistique à la lumière des exigences actuelles. Les opéras „Michelangelo" d'Alfred Mendelsohn, „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, „Prométhée" de Doru Popovici, „L'amour médecin" et „Le sacrifice d'Iphigénie" de Pascal Bentoiu, „Capcane" (Le piège) de Wilhelm Damian, „Idolul sfărîmat" (L'idole brisée) de Norbert Petri, „Apus de soare" (Coucher de soleil) de Mansi Barberis ainsi que les ballets „Intoarcerea din adîncuri" (Retour des abîmes) de Mihail Jora, „Ianco Jianu" de Mircea Chiriac et „Pirnț și cerșetor" (Prince et mendiant) de Laurențiu Profeta démontrent le vif désir des auteurs d'enrichir le répertoire de nos théâtres d'opéra et de ballet, d'élargir l'horizon artistique et spirituel des amateurs de musique sur toute l'étendue de notre pays.

Dans le domaine de la musique destinée aux ensembles de chambre, plus amples et spécifiques, il est à remarquer en premier lieu, la polarisation des préoccupations ces dernières années autour de nouvelles modalités ou d'une saine tradition.

Le genre du quatuor à cordes a enregistré un essor créateur, genre dans lequel des compositeurs de toutes les générations ont réellement crée des oeuvres riches en idées, dont maintes sont écrites avec une remarquable perfection. Un exemple éclatant nous a été offert récemment, en 1966, par l'académicien Mihail Jora, en réalisant son quatuor opus 52, à une distance de quatre décennies de son premier quautor opus 9. Dans cette aire de préoccupations, les bonnes traditions et l'innovation ouvrant de nouvelles voies, se sont combinées en des modalités bien différentes, ce qui a mené à une évidente particularisation, à une variété typologique qui mettent le quatuor roumain dans une lumière très favorable à l'heure actuelle. Le fait qu'au cours de différents concours internationaux de composition,

plusieurs oeuvres roumaines furent couronnées de prix prestigieux, confirme la viabilité des tentatives et des efforts fournis durant ces dernières années.

La musique de chambre pour différents instruments à cordes ou à vent a été également vivement cultivée. Les sonates et les formes libres, genres d'un profil moderne ont l'importance la plus grande. La forme fut abordée sous différents angles, conformément au tempérament et à la sensibilité de chaque compositeur. On réalise un complexe ample de moyens techniques et un ensemble de problèmes à contenu divers. Le répertoire pour violon, piano et autres instruments solistes a été également enrichi par des oeuvres intéressantes en approfondissant et en élargissant le concept de la sonate dans les conditions de la technique compositionnelle contemporaine.

Nous ne pouvons omettre dans ce contexte l'importance du lied comme un genre de remarquable noblesse. C'est un fait connu qu'en Roumanie il existe une ancienne tradition, le lied ayant réussi a englober dans une symbiose les importantes valences de la poésie roumaine ainsi que celles caractéristiques de notre folklore musical.

Cette unité symbolique est observée également dans les créations récentes de lieds, se situant sur le sentiment de la continuité de style. C'est heureux que la nouvelle poésie roumaine ait trouvé une représentation de valeur dans des transpositions sonores émouvantes et authentiques. Les oeuvres de Mihail Jora, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Cornel Țăranu, Doru Popovici, Carmen Petra-Basacopol, Zoltan Aladar, Emil Ieresco, Nicolae Brînduș et tant d'autres, démontrent pleinement la constance des préoccupations dans cet ordre et les résultats obtenus.

Genre avec des traditions d'une exceptionnelle valeur dans la création nationale, représenté par des oeuvres d'une haute tenue artistique et éducative-patriotique, la musique chorale de masses connaît un développement incéssant.

Sous l'influence des exigences du public — lui-même en continuelle évolution, il s'est produit dans le champs de la création musicale chorale des mutations sensibles qui eurent pour résultat le déplacement du centre d'attention des compositeurs d'un genre à un autre, ou, dans le sein même du genre, d'une modalité d'expression à une autre. De là s'ensuivit une diversité de styles plus marquée que par le passé une préoccupation de la part de maints compositeurs pour la découverte de nouveaux moyens d'expression qui, réunies à tout ce que notre tradition pouvait offrir de viable, pourraient contribuer à l'enrichissement du contenu, à l'augmentation de l'intérêt du public pour ce genre d'oeuvres. Le front des créateurs de musique chorale est très vaste et comprend des noms de réputation établie dans l'aire de la musique roumaine. Le fait même que l'octogénaire maître du chant roumain, Ioan D. Chiresco, fut continuellement présent dans les manifestations artistiques de ce genre et dans ce processus, en y prêtant son concours à tout ce qui neuf, symbolise une vaste activité concrète qui reconnaît la profonde fonction sociale que détient le chant choral dans l'ambiance de notre société socialiste.

Les divers aspects propres à la musique légère et de divertissement fait l'objet d'une attention particulière, vu le retentissement et le légitime intérêt provoqué par les manifestations de ce genre au sein du public. On peut constater là encore, une ligne évolutive, jalonnée par de nombreux succès des différentes étapes. Ainsi, bon nombre d'oeuvres des précurseurs du genre, marquèrent les premiers jalons dans la cristallisation d'un style propre, fondé sur l'exubérance de la danse populaire, en même temps que sur la nostalgie du chant lyrique, éléments qui ont engendré un vaste répertoire de chants, de romances, de mélodies de danse. Utilisant ce point de départ, on peut parler dès les premières décennies de notre siècle, d'une vraie école roumaine de musique légère illustrée par les oeuvres de Ion Vasilesco, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculesco, Elly Roman, Henry Mălineanu, Mișu Iancu, Emanuel Ionesco, Richard Stein, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar,Sile Dinico, Noru Demetriad, soit par des compositeurs plus jeunes tels que Radu Șerban, Vasile Veselovschi, Temistocle Popa, George Grigoriu, Paul Urmuzesco, Edmond Deda, Ramon Tavernier, Ion Cristinoiu, et d'autres.

Stimulateur puissant pour le développement de ces genres dans notre pays les éditions du Festival International „Le cerf d'or" de Brașov et le Concours National de Mamaia, continuent d'être l'occasion d'importants succès de la musique légère, retenant l'attention d'un public large, désireux de belles choses.

Dans les conditions de vie spirituelle, propres au peuple roumain, la musique légère dans son ensemble détient une importante fonction éducative destinée à cultiver le goût musical des grandes masses et, tout premièrement, de la jeunesse. Ce genre représente un échelon dans la voie de l'initiation, de la stimulation de l'intérêt des grandes masses pour les formes complexes de la musique.

Parallèlement au développement de la création musicale de tout genre, l'activité dans le domaine de la musicologie à pris un essor particulier. Il existe à l'heure actuelle un grand nombre d'ouvrages importants sur l'histoire de la musique roumaine ou ayant trait aux aspects fondamentaux de la musique byzantine, des études d'analyse et de synthèse sur le trésor que représente la musique populaire roumaine. Dans le domaine de la théorie musicale également, des écrits de réel intérêt ont pris naissance, la création récente occupant le centre de l'attention de la recherche musicologique.

La Maison d'Edition Musicale constitue un important stimulateur, grâce aux domaines nombreux qu'elle couvre et pour lesquels elle

sollicite continuellement aux musicologues de notre pays des contributions d'un haut niveau scientifique. Les volumes suivants ont pu de la sorte être publiés : Etudes de paléographie musicale Byzantine" de Ion D. Petresco, „Oeuvres" de Constantin Brăiloiu et George Breazul, quatre volumes de la série „Etudes de musicologie" de Zeno Vancea, „Contributions à l'histoire de la musique roumaine" de Romeo Ghircoiaşu, „La création musicale roumaine au XIX et XX siècles" de Zeno Vancea, „La musique roumaine après le 23 août" de Petre Brîncuşi et Nicolae Călinoiu, ainsi que de nombreuses monographies, des livres d'initiation musicale, des ouvrages de critique musicale et des contributions de toute sorte d'ordre didactique.

La présence active de notre musicologie sur le plan international est confirmée surtout par la prestigieuse manifestation qui est le symposium „Georges Enesco".

L'activité d'information professionnelle et idéologique des membres de l'Union de Compositeurs sur le plan intérieur et international a obtenu d'appréciables résultats au cours des dernières années.

Les relations entre les membres de notre Union et les musiciens étrangers ainsi que l'action de vulgarisation de la création musicale roumaine, ont enregistré également, durant cette période, un progrès important. Notre Union entretient des relations de collaboration avec les unions des compositeurs des pays socialistes, en vertu d'accords de collaboration réciproque.

L'Union des Compositeurs a reçu la visite de nombreuses personnalités musicales pour lesquelles elle a organisé des auditions spéciales, des rencontres avec des compositeurs et des musicologues roumains, des conférences, des auditions de musique roumaine. Des concerts furent organisés dans le cadre interne des unions, avec l'Union Soviétique, l'Allemagne-Est, la Bulgarie et la Tchécoslovaquie.

Des délégués de notre Union ont participé aux rencontres périodiques des dirigeants des unions de compositeurs des pays socialistes. La rencontre organisé en 1965 eut lieu à Bucarest.

Des membres de l'Union ont participé également à des rencontres avec des jeunes compositeurs des pays socialistes, aux festivals „Printemps de Prague", „Automne de Varsovie", Zagreb, Dubrovnik, Bydgoszoz, présentant des exposés ainsi que des auditions de musique roumaine.

Dans le cadre du Festival International „Georges Enesco" et du symposium, un nombre de compositeurs et musicologues étrangers ont été les hôtes de l'Union des Compositeurs.

En créant des oeuvres mues par un esprit d'amour pour la patrie socialiste, les compositeurs militent pour le développement de l'amitié et de la collaboration entre tous les pays socialistes, entre tous les peuples du monde.

La création musicale roumaine, de plus en plus présente dans le contexte artistique mondial, est devenue une messagère des aspirations de paix de la Roumanie, un facteur de rapprochement et de fraternité entre les hommes, un moyen d'unification des efforts pour la réalisation des idéaux supérieurs de l'humanité.

Au moment où notre peuple, sous la direction du Parti élève la Roumanie socialiste sur des degrés jamais atteints au cours de son histoire, en allant au devant du premier quart de siècle depuis sa libération, la création musicale et la musicologie roumaine s'affirment comme une réalité toujours plus fertile et prospère.

La musique Roumaine dans le monde

par Vasile Tomesco

Aspect particulièrement caractéristique de la vie spirituelle du peuple roumain, la musique a été depuis toujours l'interprète profonde et fidèle de la noblesse de sentiments et de la pensée humaniste, des grandes aspirations patriotiques et d'intégration dans l'effort universel vers la civilisation et le progrès, qui toujours ont animé la nation roumaine. Si toutefois, au cours des siècles révolus, le chant exprimait le génie créateur de l'artiste anonyme, l'époque moderne a produit les grandes personnalités de l'art interprétatif, de l'activité dans le domaine de la composition et de la pensée musicale théorique, qui tracèrent le contour de l'école musicale roumaine dans ses lignes originales.

Avec des précurseurs marquants tels que Dimitrie Cantemir ou Anton Pann, la culture musicale dans ces parages est déjà signalée depuis des millénaires par les historiens de l'antiquité, et attestée par de nombreux vestiges de la civilisation dacique, romaine et grecque. Les chroniques médiévales des premiers temps, comme celle de Geoffroy de Villehardouin par exemple, sur la prise de Constantinople, soulignent également le rôle de la musique dans la vie des habitants de cette contrée. Les moments pathétiques de l'histoire nationale, la glorification des héros de la nation, la lutte séculaire pour la liberté sociale et nationale, la générosité des sentiments personnels et collectifs, l'amour des hommes et de la nature, la joie de vivre, tant de côtés que les voyageurs étrangers traversant notre pays, eurent l'occasion de connaître par le trûchement des chansons et des danses roumaines. Le célèbre virtuose Franz Liszt frémit au contact de la maîtrise de Barbu Lăutaru (Barbu le violoneux), tandis que des rhapsodes, partis de ces parages, portèrent la gloire

de l'art national dans les grandes métropoles du monde. Plus d'un siècle auparavant, des chanteurs et des instrumentistes roumains avaient remporté l'admiration du monde musical par leur talent vigoureux et leur maîtrise interprétative.

Au début du siècle, Georges Enesco ouvre à la musique roumaine la voie vers le monde sur laquelle allaient s'engager des musiciens de marque. Quelques décennies seulement ont été nécessaires pour que la vie musicale internationale prenne acte de l'existence et de la signification spécifique d'une culture nouvelle, dont la nouveauté reposait précisément sur la mise en valeur des beautés inédites cachées dans la tradition folklorique propre, ainsi que dans le riche passé de culture musicale d'origine antique et byzantine.

Vers le milieu de notre siècle, l'oeuvre d'Enesco, Jora, Drăgoi, Andrico, Negrea, Constantinesco, Rogalski, l'art interprétatif d'Enesco, Lipatti, Georgesco, Alessandresco, Perlea, de Grigoraş Dinico, Maria Tănase, Fănică Luca, d'ensembles tels que l'orchestre philarmonique, le choeur „Carmen" dirijé par Kiriac et Chiresco, le choeur „Cîntarea României" (Le chant de Roumanie) dirijé par Marcel Botez, la contribution scientifique et musicale de Gheorghe Breazul, Constantin Brăiloiu et Ioan D. Petresco, font leur entrée dans la conscience artistique d'Europe et d'outre-Atlantique.

Le vers lumineux d'Alecsandri, le vers d'Eminesco issu de la réflexion profonde sur le sens de la vie et de l'existence, la brillante littérature moderne de Sadoveanu, Arghezi, Goga, Blaga et Barbu, la peinture et la sculpture d'une si forte originalité et conjointement si intégrées dans la pensée universelle, de Grigoresco et Andreesco, de Pallady, Tonitza, Luchian et Brâncuşi, trouvaient dans la musique, un équivalent riche et intensément nuancé qui transmettait au monde le message de lutte et de création, de joie et de souffrance du peuple roumain. Tous ces éminents serviteurs de l'art des sons, Enesco en premier lieu, étaient convaincus de la haute mission de leur art. La musique, disait Enesco, est „un langage issu du coeur et destiné à apporter l'amour et la fraternité parmi ceux que séparent des croyances et des coutumes différentes. C'est un langage où se réfléchissent, sans aucune possibilité de dissimulation, les qualités psychiques de l'homme, des peuples". Ce principe esthétique trouva une incarnation supérieure dans les relations musicales avec l'étranger, d'une envergure sans précédent dans l'histoire nationale, que la Roumanie entretînt au cours du dernier quart de siècle depuis la Libération.

Les dimensions de l'échange de valeurs ne concernent point aujourd'hui uniquement leur variété et leur permanence, mais visent également leur qualité et leur signification, inspirée par l'idée de collaboration internationale, de médiation pour une entente entre les hommes et les peuples, par le trûchement de l'art. La musique s'est transformée en message de la Roumanie socialiste, en expression de la foi humaniste et de l'épanouissement des vertus créatrices du peuple. En frayant à la musique le passage vers le coeur de tous ceux qui l'aiment, en la faisant paraître avec éclat sur les scènes de concert et de spectacles dans les centres de culture et dans les foyers villageois, dans les festivals et les concours locaux et républicains, notre Etat a assigné à l'art sonore le destin enviable de communiquer avec le vaste monde.

La vie musicale roumaine constitue aujourd'hui une composante du mouvement artistique mondial, la création et l'activité interprétative de nos musiciens sont à l'heure actuelle des valeurs reconnues sur un grand nombre de latitudes.

Les statistiques internationales attestent des places de premier rang obtenues par la Roumanie dans ce domaine, et la chronique de l'art contemporain enregistre avec attention le phénomène musicale roumain.

La jeunesse sans vieillesse de notre folklore est une occasion de perpétuel émerveillement et admiration dans les contrées de plusieurs continents. Des ensembles et des virtuoses réputés de l'art populaire, portent les grandes valeurs du chant, de la danse, de la poésie et du costume, jusqu'au loin, et ce qui séduit le spectateur étranger, c'est le renouvellement incessant des générations de talents, l'authenticité et la viabilité des trésors de ce genre.

Continuant les glorieuses traditions des prédécesseurs, les musicians roumains contemporains, cueillent les lauriers de l'estime sur les scènes célèbres de concert, dans les salles de spectacles des grandes métropoles, leur présence étant marquée dans les compétitions et les festivals internationaux, et continuelle dans les saisons courantes. Des musiciens disposant d'une longue expérience, des solistes — chanteurs et instrumentistes — des chefs d'orchestre, des ensembles choraux et instrumentaux, de grands ensembles symphoniques, d'opéra et de ballet, d'opérette, des pédagogues de ces artistes qui effectuent des stages de spécialisation, des membres de jurys artistiques, de jeunes talents, candidats à la consécration mondiale, sont appellés aujourd'hui de Roumanie en d'innombrables points du globe.

A son tour, la création roumaine, depuis les genres de large diffusion, tel que celui de la musique légère, jusqu'aux formes plus complexes, symphoniques et d'opéra, font aujourd'hui carrière internationale. La présence et l'estime dont elle jouit dans les saisons courantes, dans les festivals et les concours internationaux constituent une heureuse réalité.

Le livre et le disque roumains sont des moyens efficaces de propagation de la culture musicale roumaine moderne. Toutes ces choses signifient non seulement une participation originale à la diversification du paysage musicale mondial, mais également une contribution de la musique roumaine à la détermniation et l'orientation des grandes tendances esthétiques et de style contemporaines.

Sumar

Muzicianul — conştiinţa epocii sale (Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Mircea Popa, Jean Rînzescu, Doru Popovici, Theodor Bratu, Liviu Glodeanu, Ion Voicu) 1

Valori şi imperative în muzicologia românească (Iosif Sava de vorbă cu: Doru Popovici, Mihai Moldovan, Theodor Drăgulescu, Corneliu Dan Georgescu, Vasile Donose) . . 4

Romeo Drăghici

O scrisoare a lui George Enescu către Ionel *Perlea* 9

Wilhelm Berger

Structuri sonore şi aspectele lor armonice . 10

Luminiţa Vartolomei

„Vitralii" de Mihai Moldovan . . . 24

VIAŢA MUZICALĂ

J.-U. Pandelescu

Însemnări pe marginea Concursului Naţional de muzică uşoară românească — Mamaia 69 27

Retrospectiva 32

Compozitorii în mijlocul artiştilor amatori (Claudiu Negulescu de vorbă cu: Radu Paladi, Walter Mihai Klepper, Constantin Palade, Zaharia Popescu, Camelia Dăscălescu, Ion Vintilă, George Derieţeanu, Harry Brauner, Ion Totan, Nicolae Valeriu) . . . 35

DIN ŢARĂ

Teodora Albescu

Timişoara muzicală, „Cibinium 1969", „Colocvii braşovene" 40

DE PESTE HOTARE

Mişu Iancu

Internaţional pop song festival — Bratislava 1969 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ion Dumitrescu 43

Vasile Tomescu 47

Sommaire

Le musicien — conscience de son époque (Zeno Vancea, Vasile Tomescu, Mircea Popa, Jean Rînzescu, Doru Popovici, Theodor Bratu, Liviu Glodeanu, Ion Voicu) 1

Valeurs et impératifs de la musicologie roumaine (Iosif Sava, causerie avec: Doru Popovici, Mihai Moldovan, Theodor Drăgulescu, Corneliu Dan Georgescu, Vasile Donose) . 4

Romeo Drăghici

Une lettre de Georges Enesco à Ionel Perlea 9

Wilhelm Berger

Les structures sonores et leurs aspects harmoniques 10

Luminiţa Vartolomei

„Vitraux" par Mihai Moldovan 24

LA VIE MUSICALE

J. U. Pandelescu

En marge du Concours National de Musique Légère Roumaine — Mamaia'69 27

Rétrospective 32

Les compositeurs au milieu des artistes amateurs Claudiu Negulescu, causerie avec: Radu Paladi, Walter Mihai Klepper, Constantin Palade, Zaharia Popescu, Camelia Dăscălescu, Ion Vintilă, George Derieţeanu, Harry Brauner, Ion Totan, Nicolae Valeriu . . . 35

DANS LE PAYS

Teodora Albescu

Timişoara et la musique; „Cibinium 1969"; „Colloques à Braşov" 40

Mişu Iancu

International pop song Festival, Bratislava 1969 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ion Dumitrescu

La musique roumaine, facteur représentatif de la vie spirituelle en Roumanie . . 43

Vasile Tomescu

La musique roumaine dans le monde . . 47

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

I. P. „Informația" — c. 3804

64.421

LEI 7

muzica

OCTOMBRIE
1969

10

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

SUMAR

Zeno Vancea

Sensul contemporaneității în muzica noastră 1

Muzicieni distinși cu ordine și medalii . 5

Sabin V. Drăgoi

Armonizarea cîntecului popular românesc (II) 6

Wilhelm Berger

Structuri sonore și aspectele lor armonice (continuare) 8

Constantin Răsvan și *J.-V. P.*

Primul Festival și Concurs Internațional de Folclor ROMÂNIA '69 21

INTERVIURI

Participanți la Festivalul de Folclor (realizat de Simona Odobescu) 27

VIAȚA MUZICALĂ

J.-V. Pandelescu

Retrospectivă 30

Claudiu Negulescu

Al IX-lea Concurs republican al artiștilor amatori 33

MUZICĂ UȘOARĂ

Florian Lungu

De vorbă cu : Radu Șerban, George Sbârcea, Edgar Elian, Mihaela Mihai și inginer Dinu Atanasescu 37

DIN ȚARĂ

S. Ioachim

Peisaj muzical constănțean 39

★

Marcel Mihalovici

Scrisoare către redacție 41

PREZENȚE PESTE HOTARE

J.-V. P.

Filarmonica din Cluj în Italia 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Theodor Grigoriu

La culture musicale de la Roumanie socialiste 43

Symposium international de musicologie „Georges Enesco" 46

Ve Concours international Georges Enesco. Violon, Piano, Chant 46

SOMMAIRE

Zeno Vancea

Signification de l'esprit contemporain dans notre musique 1

Ordres et médailles accordés à quelques musiciens 5

Sabin V. Drăgoi

Harmonisation de la chanson populaire roumaine (II) 6

Wilhelm Berger

Les structures sonores et leurs aspects harmoniques (suite) 8

Constantin Răsvan et *J.-V. P.*

Premier Festival et Concours International de Folklore ROUMANIE '69 21

INTERVIEWS

Parmi les participants au Festival du Folklore (réalisé par : Simona Odobescu) . . . 27

LA VIE MUSICALE

J.-V. Pandelescu

Rétrospective 30

Claudiu Negulescu

Le IX-e Concours Républicain des Artistes Amateurs 33

MUSIQUE LÉGÈRE

Florian Lungu

En causant avec : Radu Șerban, George Sbârcea, Edgar Elian, Mihaela Mihai et Dinu Atanasescu, ingénieur 37

DANS LE PAYS

S. Ioachim

Paysage musical à Constanța 39

Marcel Mihalovici

Lettre adressée à la rédaction 41

PRÉSENCES À L'ÉTRANGER

J.-V. P.

La Philharmonie de Cluj en Italie . . . 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Theodor Grigoriu

La culture musicale de la Roumanie socialiste . 43

Symposium international de Musicologie „Georges Enesco" 46

V-e Concours international „Georges Enesco" — Violon, Piano, Chant 48

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XIX Nr. 10 OCTOMBRIE 1969

Sensul contemporaneităţii în muzica noastră

de Zeno Vancea

Fenomen complex, cu o multitudine de aspecte contradictorii, arta muzicală contemporană constituie pentru muzicologii din toate părţile lumii obiectul unor pasionante cercetări, ajungîndu-se adeseori la concluzii foarte diferite, în funcţie de concepţiile estetice, convingerile filozofice şi politice ale teoreticienilor preocupaţi de interpretarea ştiinţifică a creaţiei muzicale din timpul nostru.

Deosebiri esenţiale de vederi se manifestă şi în privinţa noţiunii însăşi de contemporan. Aşa, de pildă, exegeţii muzicii de avangardă, adepţi fără rezervă ai inovaţiilor apărute în arta sunetelor — care ar corespunde chipurile uimitoarelor progrese făcute în domeniul tehnicii — consideră că, chiar şi cele mai recente creaţii muzicale ce mai păstrează vreo legătură cu tradiţionala artă muzicală bazată pe exprimarea unui conţinut, nu mai sînt în concordanţă cu aspiraţiile spirituale ale prezentului şi astfel aparţin unei perioade muzicale depăşite.

La rîndul lor, susţinătorii muzicii purtătoare a unui real şi sincer mesaj umanist, afirmă că muzica de avangardă nu este decît o modă trecătoare ce se înscrie în contemporaneitate doar prin noile procedee de tehnică componistică, dar abolită în mod deliberat de orice conţinut emoţional, ea nu poate reflecta sensibilitatea omului de azi, fiinţă nu numai raţională, dar înzestrată şi cu o viaţă afectivă.

În cele ce urmează, vom aborda spinoasa problemă a creaţiei contemporane, făcînd o sumară trecere în revistă a muzicii pe plan mondial, încheind expunerea noastră cu consideraţii asupra creaţiei muzicale româneşti.

În încercarea de a caracteriza pe scurt arta muzicală contemporană, trebuie pornit cred, întîi de la fenomenul participării la procesul ei de dezvoltare, a unui mare număr de compozitori de pe toate cele cinci continente.

În istoria muzicii, o astfel de întrecere pe plan mondial constituie un fenomen nou, apărut abia în cursul secolului XX. Chiar dacă cu un secol mai înainte, în America, Australia şi, pe la sfîrşitul veacului trecut, şi în unele ţări din Asia, exista pe lîngă o muzică cultă de tip arhaic, şi una de tip european, aceasta era în toate cazurile o artă de import, creată după modele străine. Istoria muzicii aşa-zis „universale" se limita de fapt la prezentarea dezvoltării muzicii continentului nostru, dezvoltare care începe cu muzica vechilor greci.

În măsura în care, pornind de la arhaicele forme ale muzicii, redusă numai la melodie, arta sonoră europeană devine treptat tot mai complexă, în urma unui proces de continuă influenţare reciprocă a diferitelor culturi naţionale, creaţia muzicală europeană, clădită pe temelia aceluiaşi sistem temperat, capătă în cursul timpului un caracter unitar, pe care particularităţile folclorice ale şcolilor naţionale nu l-au putut modifica în esenţa sa.

Dar iată că, de pe la începutul veacului nostru, cercetările etno-muzicologilor nu se mai limitează la Europa şi interesul lor este captat

tot mai mult de diferitele muzici cultice şi populare de pe alte continente. Un timp, aceste cercetări nu au decît o semnificaţie pur ştiinţifică, compozitorii avînd doar un interes redus faţă de nota exotică a muzicii altor continente. Dar cînd, în urma unor cercetări tot mai aprofundate, se constată că muzica altor continente are la bază sisteme muzicale deosebite de cel ce stă la temelia muzicii europene şi, în acelaşi timp, se descoperă nu numai marea diversitate a gamelor alcătuite dintr-un număr mai mare de trepte decît cele existente în sistemul nostru, dar şi uimitoarea ei bogăţie ritmică, compozitorii europeni încep să-şi dea seama de posibilităţile de îmbogăţire a mijloacelor de expresie.

În lucrările lui Debussy apar, încă acum cîteva decenii, pentru prima dată în muzica cultă a continentului nostru, game asiatice. După el, Béla Bartók face uz de elemente de folclor nord-african, lapon şi cel asiatic de pe insula Bali. Dacă astfel pătrunderea în arta muzicală europeană a folclorului altor continente nu a afectat sistemul de bază al muzicii europene, creaţia unuia dintre reprezentanţii cei mai de seamă ai muzicii europene de azi, Olivier Messiaen, prezintă o situaţie schimbată.

Considerat de mulţi drept părintele avangardismului, Messiaen foloseşte nu numai construcţii melodice inedite, inspirate de specificul gamelor asiatice, dar pe baza studiului muzicii industane, el ajunge la inovaţii revoluţionare în domeniul ritmului, la interpretarea într-un sens cu totul nou al acestui component al muzicii, conferindu-i în multe din lucrările sale un rol primordial.

Concomitent cu lărgirea orizontului melodic şi ritmic, compozitorii europeni au şi revelaţia noilor sonorităţi oferite întîi de jazzul american, apoi de inepuizabila varietate a instrumentelor de percuţie din Asia şi Africa. Multe din compoziţiile avangardiste se reduc exclusiv la ritm şi sonoritate ; aceste inovaţii nu au rămas fără ecou în muzica românească, fapt dovedit între altele de lucrarea recentă a compozitorului român Tiberiu Olah, intitulată „Studiu în spaţiu şi ritm", scrisă pentru trei grupuri de instrumente de percuţie.

Pătrunderea masivă din ultimul timp în arta sonoră europeană a muzicii de pe alte continente pune capăt eurocentrismului care a dominat timp de veacuri concepţiile estetice ale compozitorilor europeni, care ar constitui un prim aspect al muzicii contemporane. În acelaşi timp, trebuie arătat însă că, concomitent cu pătrunderea muzicii altor continente, are loc şi un proces invers. Muzica europeană, bazată pe sistemul dodecafonic-serial, cunoscînd în timpul din urmă o răspîndire universală, a avut drept urmare o accentuată uniformizare a creaţiei unui mare număr de compozitori de pe alte continente. Fără a intra în caracterizarea mai amănunţită a sistemului dodecafonic-serial, creat de compozitorul vienez Arnold Schönberg şi dezvoltat de discipolii săi, ne mulţumim a arăta că acest sistem întemeiat pe organizarea componentelor muzicii pe baza aplicării unor principii strict matematice, a apărut ca o consecinţă a procesului de dezagregare a tonalităţii, care a constituit, secole de-a rîndul, temelia muzicii europene. Riguroasa organizare pe bază strict matematică a componentelor muzicii, exclude — desigur cu excepţia cîtorva personalităţi — orice trăsătură naţională sau individuală a limbajului muzical ; astfel o anumită parte a creaţiei contemporane fiind supusă unui intens proces de nivelare şi uniformizare, dar şi pentru cel mai bun cunoscător al muzicii contemporane este adeseori dificil de a deosebi de pildă pe un compozitor dodecafonist sau structuralist japonez de unul suedez, sud-american sau din orice altă parte a lumii, nefăcînd excepţie nici compozitorii noştri tineri, adepţi ai avangardismului.

Acest proces simultan, de pătrundere pe de o parte a muzicii altor continente în muzica continentului nostru, pe de altă parte de puternică influenţare de către cultura europeană recentă a muzicii din altă parte a lumii, constituie prin aceste trăsături contradictorii, un alt aspect, nu mai puţin caracteristic al muzicii contemporane.

O modificare esenţială a intervenit nu numai în structura fundamentală a unei părţi considerabile a muzicii contemporane, dar în acelaşi timp şi în legătura ei cu publicul. Importantele modificări în această privinţă se datoresc în primul rînd schimbărilor radicale intervenite în concepţia compozitorilor faţă de natura însăşi a muzicii şi a rosturilor ei în societate.

De-a lungul dezvoltării de două milenii a artei muzicale europene, ea a fost considerată ca o artă eminamente expresivă, ca mijloc de comunicare între oameni, avînd în toate timpurile o certă funcţie socială. Desigur, neputînd să-şi îndeplinească funcţia ei de mijloc de comunicare a unui conţinut de idei şi sentimente, decît cu ajutorul organizării sunetelor într-o solidă construcţie sonoră, au existat uneori şi puncte de vedere care acordau întîietate formei, considerînd conţinutul afectiv doar ca un simplu accesoriu. Există însă mii de mărturii că pentru compozitorii cei mai mari, muzica nu a încetat niciodată de a fi limbajul cel mai direct al sentimentelor, caracterul afectiv al muzicii determinînd şi strînsa ei legătură cu societatea. Pînă la Renaştere, muzica era prin excelenţă bisericească, mijloc de împodobire a serviciului religios, de adîncire a evlaviei credincioşilor. Emancipîndu-se spre sfîrşitul Evului Mediu de sub tutela bisericii, încetînd de a mai fi numai rugăciune, ci devenind expresia bucuriilor şi suferinţelor omeneşti, arta muzicii îşi face intrarea nu numai în curţile princiare şi nobiliare, dar şi în casele burgheziei. Caracteristic pentru cultura muzicală a acestei epoci era faptul că iubitorii de mu-

zică, recrutați din diferitele clase sociale, nu se mărgineau numai la a asculta muzica, executată de profesioniști, dar făceau ei înșiși muzică, cîntînd fie de unul singur la vreun instrument, fie asociindu-se în grupuri, adică se îndeletniceau cu ceea ce numim astăzi muzică de cameră.

Concertele publice, accesibile oricui ce putea plăti un bilet de intrare, apar abia în cursul primului deceniu al secolului XIX. Acum apare *publicul,* în înțelesul modern al cuvîntului, și obișnuința de a frecventa în mod regulat concertele face ca ascultarea muzicii să devină o necesitate, un mijloc de a evada din cotidianul vieții, un mijloc de desfătare estetică. În toate cazurile menționate mai sus, muzica avea o certă funcție socială și compozitorii, conștienți de acest rol al ei, se străduiau să concretizeze în opera lor aspirațiile spre frumos ale publicului căruia i se adresau. Se întîmpla desigur ca în cazul unor compozitori care se exprimau într-un limbaj nou, publicul să manifeste un timp oarecare o anumită rezervă, ca pînă la urmă, familiarizîndu-se cu modul de exprimare al compozitorului, acesta să se bucure de întreaga adeziune a auditoriului său.

În zilele noastre, situația s-a schimbat simțitor și dacă urmărim soarta muzicii contemporane de factură avangardistă, chiar și în țările cu veche tradiție artistică, vom constata un divorț tot mai pronunțat între public și compozitori. Muzica cea mai nouă este rezervată aproape exclusiv numai festivalurilor internaționale, frecventate de un public special, format în parte din amatori de senzațional, de inovații cu orice preț, în parte din specialiști, critici muzicali, teoreticieni ai noilor curente.

Compozitorii fiind preocupați de latura pur tehnică a artei lor, căutînd să trezească mai mult curiozitatea decît emoția, să ofere auditoriului satisfacții de ordin pur intelectual și nu de natură afectivă, se simt degajați de răspundere față de public.

Astfel de fenomene ar trebui să trezească în mod legitim o serioasă îngrijorare cu privire la viitorul muzicii dacă nu ar exista pretutindeni în lume compozitori, și din fericire chiar în număr covîrșitor, care au rămas profund atașați de adevărata artă, de nobilele tradiții, statornicite de marile personalități creatoare care au ilustrat istoria muzicii.

Astfel, pe lîngă muzica avangardistă, există pretutindeni în lume și o muzică contemporană în înțelesul cuprinzător al acestei noțiuni.

Chiar și în țările considerate de obicei centre ale avangardismului mondial, ca Franța și R. F. a Germaniei există o creație nouă, de dată recentă, care îndeplinește întru totul postulatul unei arte contemporane, demonstrînd că melodia, armonia, polifonia nu și-au pierdut actualitatea și că prin aceste tradiționale componente ale muzicii se poate exprima încă un bogat conținut, care redă cu mare forță sensibilitatea omului de azi.

Cu înfățișarea tendințelor atît de diferite pe care le prezintă mișcarea muzicală contemporană internațională, am ajuns la unul din aspectele ei cele mai caracteristice, constînd anume în existența a două arte muzicale diametral opuse.

Se știe că au existat adeseori deosebiri de gusturi care au împărțit iubitorii de muzică în două tabere adverse, ca de pildă pe vremea certurilor în Franța secolului al XVIII-lea, între adepții operei comice italiene și ai celei franceze. Dar după trecerea unui anumit timp, s-a putut constata că în astfel de cazuri, de fapt nu s-au ciocnit două lumi opuse, de neconciliat, ci s-au manifestat doar unele preferințe pentru unul sau altul dintre curentele artistice nu prea îndepărtate în fond în privința esenței însăși a muzicii. Or, astăzi se înfruntă tocmai două concepții estetice fundamental deosebite. În timp ce una este bazată pe recunoașterea caracterului eminamente emoțional al muzicii, considerînd-o limbaj al sentimentelor și astfel mijloc de comuniune între oameni, exercitînd o influență directă asupra gîndirii și simțirii lor, avînd menirea, cum spunea George Enescu, „să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire, așa precum a înțeles-o măreața antichitate, creind mitul lui Orfeu", alta diametral opusă ce neagă caracterul emoțional al muzicii și o consideră cu atît mai desăvîrșită, cu cît îndeplinește mai bine postulatul construcției pure, arhitectura sonoră devenind astfel scop în sine, declanșînd emoția estetică nu prin conținut, ci prin perfecțiunea formei, realizată pe bază de riguroase calcule matematice. Abandonînd melodia, armonia, polifonia, mijloacele de expresie istoricește constituite, sînt înlocuite astfel cu un joc de timbre sau cu inexpresive arabescuri sonore.

Exegeții curentelor avangardiste susțin că arta cea nouă, urmărind satisfacții de ordin pur intelectual, reflectă viața omului de azi din era civilizației tehnice, stăpînită tot mai mult de mașină. În căutarea unor sonorități noi, compozitorii de avangardă au inclus în rîndul mijloacelor de realizare a unei lucrări în afară de combinații de timbre produse cu aparate electronice, și zgomotul, ceea ce poate fi considerat ca un alt reflex al influenței mașinilor. Or, după cum se știe, pînă acum în muzica tradițională, zgomotul era considerat ca ceva cu totul opus sunetului muzical, ceva ce supăra urechea.

Prin absolutizarea metodelor matematice în alcătuirea limbajului muzical începe să dispară deosebirea esențială între artă și știință. În timp ce opera muzicală, în care pînă acum elementul intuitiv deținea un rol dominant, este tot mai mult rezultatul raționamentului, al unui calcul la rece, în unele domenii ale științei intuiția ocupă un loc însemnat.

Cred că nu este necesar să afirm că în condiţiile noi de viaţă, în epoca marilor aglomeraţii urbane, a îndepărtării tot mai mult a citadinilor de natură, este o mai mare nevoie de o artă, care să se adreseze sensibilităţii omului de azi, îmbogăţind viaţa sa afectivă, „stabilind — cum spunea tot George Enescu — un echilibru între gîndire şi simţire, în concordanţă cu natura umană".

Vorbind despre epoca tehnică în care trăim, este cazul să arătăm aici un aspect caracteristic al vieţii contemporane, anume multitudinea posibilităţilor de difuzare a muzicii, graţie progreselor tehnice din ultimele decenii. S-a calculat de către unii statisticieni că radioul şi televiziunea difuzează pe plan mondial la un loc zilnic milioane de ore de muzică. Din punct de vedere al răspîndirii culturii muzicale, aceasta constituie desigur un avantaj, dar în acelaşi timp reprezintă şi un pericol prin efectele sale de uniformizare a gustului muzical şi, ceea ce este mai grav, printr-o prea mare solicitare a sistemului nervos, oamenii sfîrşesc prin a deveni indiferenţi faţă de muzică. La această supersolicitare a auzului nostru contribuie şi aparatele de tot felul, ca pick-up-ul tranzistoarele şi magnetofonul. Deocamdată nimeni nu-şi poate da seama de urmările binefăcătoare sau dăunătoare ale acestei abundenţe de aparate reproducătoare de muzică, dar s-a constatat că pretutindeni a scăzut numărul frecventatorilor de concerte şi spectacole de operă şi mulţi muzicologi şi-au pus deja problema, dacă în viitorul foarte apropiat nu va înceta orice activitate concertistică.

Cert este că a dispărut aproape în întregime amatorismul activ, categoria acelor iubitori de muzică ce stăpînesc, de bine de rău, un instrument, supravieţuind doar tagma muzicienilor de profesie.

Ca o reacţie faţă de această unilaterală dezvoltare a culturii muzicale, în multe ţări se acordă o atenţie specială educaţiei şi mişcării muzicale de masă, ştiut fiind că numai în urma unei participări active la fenomenul muzical, se poate dezvolta în mod armonios sensibilitatea artistică a oamenilor.

Întorcîndu-ne acum privirea de la ceea ce se întîmplă pe plan mondial la situaţia de la noi de acasă, constatăm că de vreun deceniu încoace şi la noi se afirmă unele opinii ce îngustează sensurile în care trebuie să se dezvolte arta contemporană.

Nu pare verosimil argumentul adus de către adepţii noului curent că rezerva publicului faţă de anumite creaţii contemporane se datoreşte faptului că iubitorii de muzică de la noi, neavînd ocazie suficientă de a asculta în mod regulat lucrări de avangardă, nu s-au putut descoperi încă frumuseţile ascunse ale artei noi. Situaţia este similară şi în acele ţări occidentale în care, după cel de al doilea război mondial, curentele avangardiste au luat naştere şi unde, în ciuda unui aparat propagandistic extraordinar, desfăşurat de mai mult de două decenii, muzica cea nouă se execută — după cum am mai amintit — numai la anumite ocazii speciale.

Cauza adevărată a acestei rezerve trebuie văzută nu în lipsa de obişnuinţă a auditoriului, ci în faptul că muzica structuralistă redusă la cîteva scheme sonore, nu corespunde sensibilităţii publicului, care cere compozitorului ca creaţia acestuia să acţioneze asupra vieţii afective a celor ce o ascultă.

Or, puterea de a mişca auditoriul, graţie unui bogat şi variat conţinut emoţional, este proprie lucrărilor româneşti celor mai reprezentative de toate genurile, compuse în cei 25 de ani din urmă. Deşi aceste lucrări reprezintă, atît prin natura lor afectivă, cît şi prin limbajul lor o organică continuitate cu tradiţia — din punctul de vedere al avangardiştilor ar aparţine astfel artei trecutului — ele au în mod incontestabil un caracter contemporan. În contact permanent cu viaţa, al cărui freamăt îl reflectă cu sinceritate şi cu o convingătoare forţă expresivă, ele au la bază variate surse de inspiraţie.

În unele cazuri, lucrările instrumentale indică titlul sursei de inspiraţie, ca bunăoară în cazul Simfoniei a II-a de Gheorghe Dumitrescu sau Suita simfonică „Ogoare înfrăţite" de acelaşi autor, alteori participarea compozitorilor la marile transformări sociale care au marcat istoria celor 25 de ani din urmă, se poate constata din conţinutul înaripat al lucrărilor ce redau dinamismul vieţii noi, ca de pildă Simfoniile lui Sigismund Toduţă, Simfonia Ploieşteană şi alte lucrări de Paul Constantinescu, Preludiul simfonic şi Concertul pentru orchestră de coarde de Ion Dumitrescu, Simfonia de Pascal Bentoiu şi majoritatea lucrărilor simfonice de Wilhelm Berger. O directă referire la sursa de inspiraţie au şi multe alte lucrări simfonice, citäm în acest sens cele trei piese simfonice „Imagini din Reşiţa" de Mihai Walter Klepper, inspirate din prodigioasa activitate a marilor uzine din acest centru industrial.

Creaţia vocal-simfonică, oratoriile şi cantatele constituie o adevărată istorie sonoră a celor 25 de ani din urmă. Spiritul dinamic al epocii constructive pe care o trăim îşi află ecoul specific în cele mai valoroase creaţii ale muzicii noastre contemporane. Este suficient să amintim în privinţa aceasta doar cîteva lucrări, ca de pildă *„Constelaţia omului"* de Tiberiu Olah, *„Cantata Evului aprins"* de Cornel Ţăranu, cantata *„Mai multă lumină"* de Sabin Drăgoi, *Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru, *Cîntec apelor ţării* de Gheorghe Costinescu, *Cantata oraşului meu* de Theodor Grigoriu, *Cantata Păcii* de Aurel Stroe, *Oda păcii* de Adrian Raţiu.

Frumuseţea peisajelor ţării, munţii, marea, cîmpiile aurii, au fost cîntate în lucrări instrumentale şi vocale redînd emoţia sinceră a compozitorilor în faţa naturii.

În timpul din urmă, sfera tematică s-a lărgit, evenimente ce au răscolit conștiința omenirii au inspirat pe unii dintre compozitorii noștri de a scrie lucrări cu un conținut profund dramatic, ca de pildă cantatele *„Tinerii soldați care au murit"* de Liviu Glodeanu, *„Porumbeii morții"* de Doru Popovici, *„Pe o plajă japoneză"* de Mircea Istrate.

Aspirația omului de a pătrunde în spații extraterestre și-a găsit expresia și în creația muzicală, ca de pildă în lucrarea simfonică *„Vis Cosmic"* de Theodor Grigoriu.

Întreagă această creație nouă reprezintă o organică continuare a celor mai nobile tradiții statornicite de antecesori și are un caracter eminamente contemporan, datorită atît conținutului nou de idei și sentimente, cît și modului nou și personal de exprimare. Legătura ei cu tradiția se manifestă atît în reflectarea vieții, în natura ei afectivă, cît și în limbajul ei inspirat din folclor. Folclorul este aproape totdeauna prezent, chiar și în cazurile în care în urma unor procedee de mai intensă stilizare și de transfigurare a substanței muzicale populare, legătura muzicii noastre culte noi nu este atît de direct sesizabilă ca în lucrările din perioada anterioară.

Trecînd în revistă creația muzicală românească din cei aproape 150 de ani de existență a ei, vom constata că, avînd întotdeauna o incontestabilă funcție socială, ea reflectă mereu aspirațiile spre progres ale societății românești. În opera celor mai de seamă compozitori din trecut, un conținut emoțional pe înțelesul unui cerc larg de iubitori de muzică este în mod fericit îmbinat cu o înaltă exigență artistică.

Cu toate că antecesorii noștri erau animați de dorința de a afirma caracterul național al creației lor, aceasta nu i-a împiedicat să realizeze lucrări la nivelul muzicii europene din timpul lor. Democratismul și umanismul muzicii românești, căruia întîi înaintașii, apoi, în anii de după primul război mondial, făuritorii școlii noastre moderne, în frunte cu George Enescu, i-au dat o expresie autentică și formă artistică atît de convingătoare, caracterizează în aceeași măsură și creația compozitorilor români de după eliberare, care au rămas profund atașați nobilelor tradiții ale muzicii românești. Creația lor a cîștigat în cursul celor 25 de ani din urmă tot mai mulți aderenți, ea pătrunde tot mai mult în mișcarea artistică a maselor.

Prin activitatea susținută a celor cinci teatre de operă, a celor 18 orchestre simfonice, a numeroaselor formații corale profesioniste și de amatori, s-a creat o mișcare muzicală de o amploare necunoscută pînă acum în istoria țării noastre. Nu poate fi, desigur, prevăzută cu precizie dezvoltarea viitoare a muzicii românești, dar în condițiile construirii socialismului, în drumul ascendent al societății noastre spre comunism, creația muzicală românească nu va fi demnă de trecutul ei, de tradițiile ei umaniste și democratice, ea nu va putea înflori decît în cazul în care ea va rămîne în serviciul omului, spre a satisface aspirațiile sale spre frumos, izvorînd, după preceptele beethoveniene, din inimă, pentru a găsi calea spre inimile altora, fiind în mod permanent în slujba împlinirii mărețului ideal de continuă perfecționare a omenirii, a aspirațiilor ei spre mereu mai bine.

MUZICIENI DISTINȘI CU ORDINE ȘI MEDALII

Pentru merite deosebite în opera de construire a socialismului, cu prilejul celei de-a XXV-a aniversări a eliberării patriei au fost conferite :

ORDINUL „STEAUA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA" CLASA I — tovarășilor Ion Chirescu și Mihail Jora.

ORDINUL „TUDOR VLADIMIRESCU" CLASA I — tovarășului Ion Dumitrescu.

ORDINUL „MERITUL CULTURAL" CLASA I — tovarășilor Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță și Zeno Vancea.

ORDINUL „MERITUL CULTURAL" CLASA a II-a — tovarășilor Max H. Eisikovitz, Ludovic S. Feldman, Nicolae Kirculescu, Henry Mălineanu, Elly Roman.

ORDINUL „MERITUL CULTURAL" CLASA a III-a — tovarășilor Tiberiu A. Alexandru, Mansi Barberis, Filaret I. Barbu, Nicolae N. Buicliu, Wilhelm G. Berger, Pascal A. Bentoiu, Mircea Gh. Chiriac, Gheorghe I. Ciobanu, Liviu B. Comes, Romeo V. Ghircoiașiu, Theodor V. Grigoriu, Aurel I. Giroveanu, Diamandi Gh. Gheciu, Mișu A. Iancu, Tiberiu I. Olah, Laurențiu S. Profeta, Radu V. Șerban, Vasile M. Tomescu, Anatol L. Vieru, Vasile V. Veselovski.

Armonizarea cîntecului popular românesc*

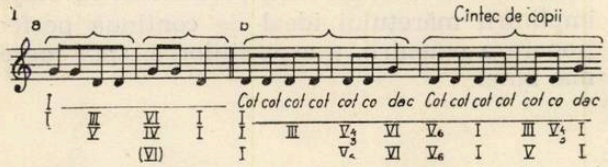
— texte inedite de Sabin V. Drăgoi —

II

Armonizarea cîntecelor rituale și de copii

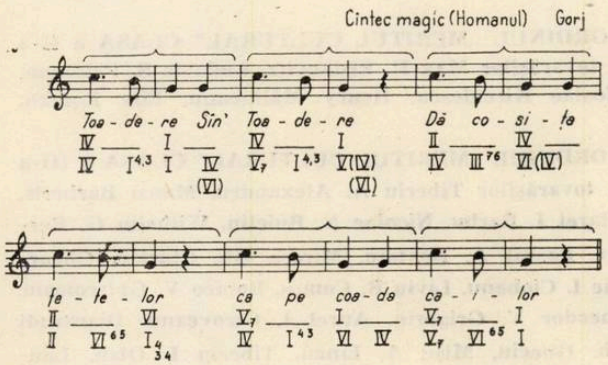
Cu prilejul temei precedente am întîlnit un cîntec cu ambitus de cvartă, dar care cuprindea doar trei sunete (fragment de scară pentatonică). Vom cerceta în continuare posibilitățile de armonizare a unor fragmente al căror ambitus este tot de cvartă, dar format numai din două sunete: cel de bază și cel superior al ambitusului, al unor fragmente pentatonice (un sunet lipsă) și al unora care se brodează pe tetracordul complet.

30



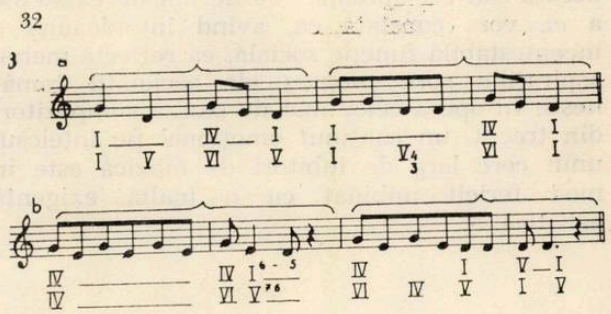
Atît la primul fragment al cîntecului cît și la al doilea apartenența tonală este *SOL major*. Sărăcia melodică (un quasi semnal de chemare) atrage după sine și sărăcia armonică. Întîlnim în acest exemplu, pentru prima dată, o finală care nu are rol de tonică

31



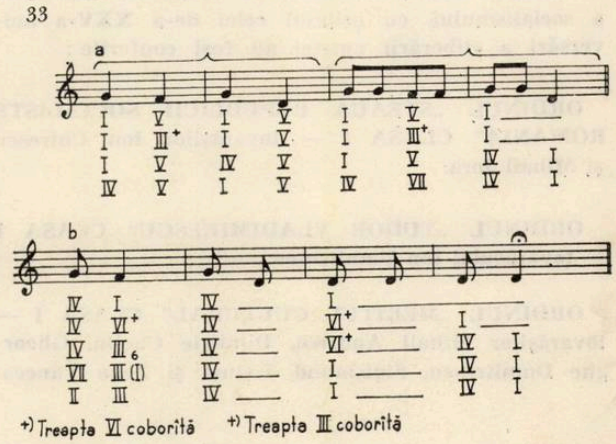
Acest cîntec este tot în SOL major. Terța tonicii în măsurile nepereche o putem interpreta ca o lunecare în jos de pe cvarta DO-SOL ca notă de trecere neaccentuată și în cazul acesta SI se va rezolva prin salt pe tonică; de asemeni SI, ca notă de trecere neaccentuată, mai poate fi considerat și ca rezolvarea unei suspensiuni. Aceste interpretări ne sugerează o justă armonizare.

32



Ambele fragmente sînt în SOL major. Al doilea are particularitatea că formula melodică formată din două măsuri se rezumă la una singură în măsura treia. De asemenea cîntecul n-are finala pe tonică, ci pe dominantă. Îl vom armoniza cu acordul de tonică fără cvinta ei.

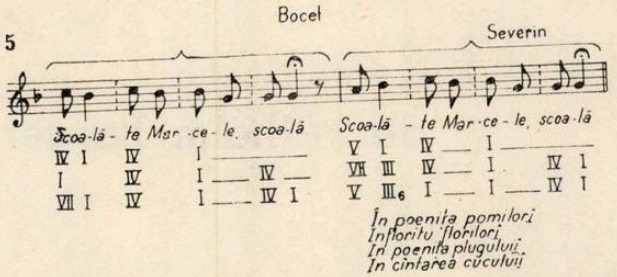
33



Continuare din nr. 7/969.

Primul fragment îl interpretăm ca făcînd parte din modul de SOL şi SOL major, al doilea cu aceleaşi sunete şi intervale în mod de RE.

34



În acest cîntec începutul celui de al doilea rînd melodic cu treapta II-a ne duce la întregirea tetracordului, care prin afirmarea acestui sunet diferă de formula precedentă. Este tetracordul de bază (intermediar) al modului de RE transpus pe SOL.

*
* *

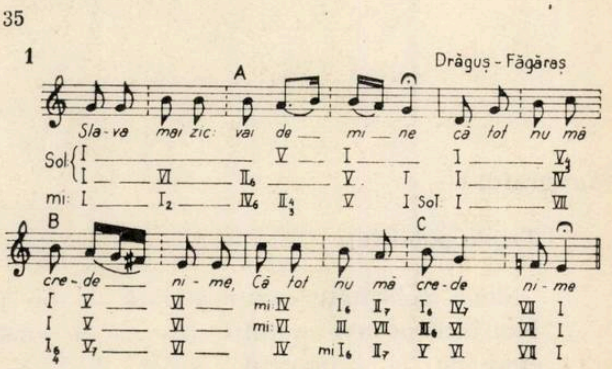
Armonizarea cîntecelor dialectale :
Dialectul Sibiu-Făgăraş (Sudul Transilvaniei)

Cu această temă am încheiat capitolul care a avut ca scop armonizarea cîntecelor populare brodate pe fragmente de scări, cîntece primitive cu ambitus redus dar totuşi, cum s-a putut observa, cu posibilităţi destul de bogate pentru a le înveşmînta armonic. Reduse la repetarea unor formule melodice, rareori cuprinzînd două rînduri melodice, acestea sînt : cîntece de copii, cîntece magice, unele bocete şi colinde ; considerînd armonizarea lor ca o deprindere, o metodă de experienţă şi o însuşire a cunoştinţelor preliminare, socot că putem trece începînd cu această temă la realizări superioare, la armonizarea unor cîntece mai întinse, mai bogate în conţinut, mai apropiate de epoca noastră, la armonizarea cîntecelor dialectale.

Dintre acestea am ales pentru început armonizarea cîntecelor dialectale Sibiu-Făgăraş (Sudul Transilvaniei). Caracteristicile acestui dialect sînt : a/ forma de trei rînduri melodice ; b/ cezura la sfîrşitul primului rînd melodic ; c/ pendularea (oscilarea) treptei a II-a între FA şi FA diez ; d/ cadenţa frigică ; e/ mişcarea *giusto-parlando ;* f/ ornamentaţie redusă.

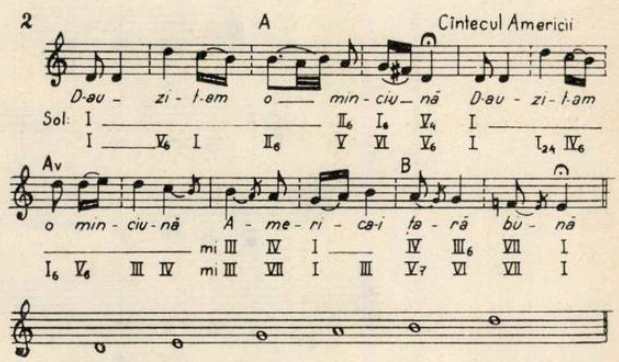
Ţinînd seama că aceste cîntece se brodează pe scări diferite, ca : tonale, modale, pentatonice pure sau parţiale, uneori cu cromatisme persistente sau numai ocazionale, nu ne vom mărgini în armonizarea lor la un purism perimat, ci din toată bogăţia de soluţii armonice vom alege pe acelea care înveşmîntează melodia mai potrivit cu caracterul, spiritul ei, care o scot în relief, o luminează, îi dau strălucirea cuvenită, într-un cuvînt, pe acelea care se apropie mai mult de adevărul specific şi ştiinţific de *armonizare românească.* Aceasta-i ţinta şi condiţia care trebuie să ne călăuzească, acesta-i ajutorul pe care armonia îl dă melodiei.

35



După analiza conţinutului şi a formei, observăm apartenenţa tonală nehotărîtă. Primul rînd melodic este în SOL major, al doilea în SOL major şi MI minor, iar al treilea în modul de MI. Si în acest caz, la început, vom întrebuinţa cît mai puţine structuri armonice. Vom stabili cadenţele ca puncte de sprijin ale construcţiei armonice şi pe urmă vom stabili structurile armonice atrase de polii melodiei.

36



Apartenenţa tonală a primelor două rînduri melodice este SOL major, a celui de al treilea rînd modul de MI. Observăm că forma, cadenţa, cezura, oscilarea şi mişcarea au aceleaşi caracteristici.

În concluzie, din aceste două exemple putem observa că armonizarea acestui dialect nu prezintă mare diferenţă între armonizarea tonală şi cea modală. Putem spune chiar că cea tonală predomină, dar o putem atenua — atunci cînd este avantajos — prin întrebuinţarea unor armonii modale anticipate (trepte secundare), iar în loc de acordul dominantei lui MI minor să întrebuinţăm acordul de bază pe subton.

apărut sub îngrijirea lui CONSTANTIN DRĂGOI

Structuri sonore
şi aspectele lor armonice*

de Wilhelm Berger

Paragraful 6

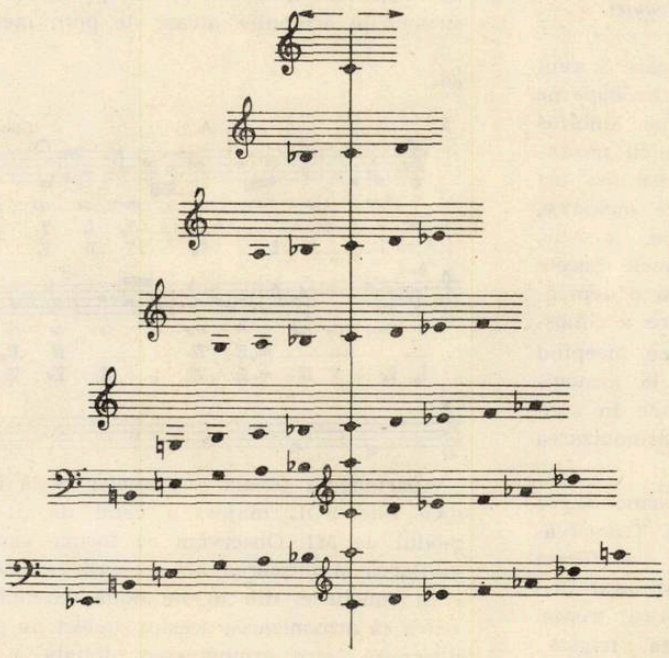
Tripla polaritate

(două polarităţi auxiliare faţă de un punct de referinţă)

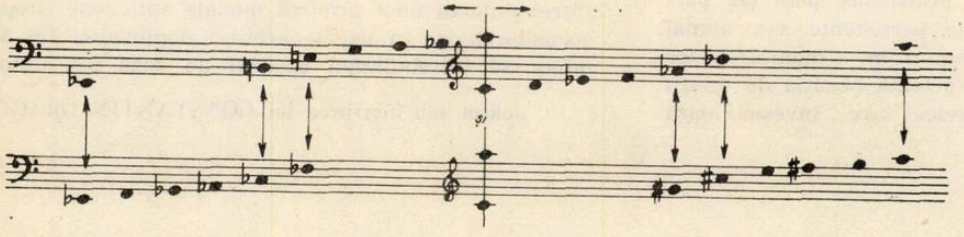
Mai întîi se cere amintit criteriul de constituire a unor moduri plecînd de la proporţiile seriei 2 : 3 : 5 ... *n* raportate la un punct de referinţă : do central .....

(Specia I, Grupa A)

Distribuţii simetrice



...apoi cele patru posibilităţi de distribuţie :

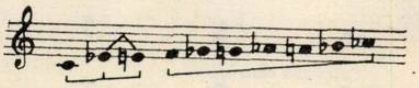


* Continuare din nr. 9/969.

Aceste elemente, simplificate, pot fi grupate în patru moduri :

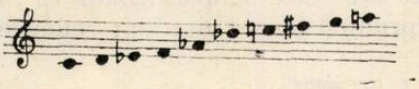
mod decafonic neoctaviant

succesiune cromatică discontinuă

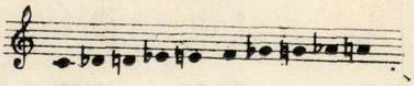


dublă funcţiune de mediantă succ. crom. cont.

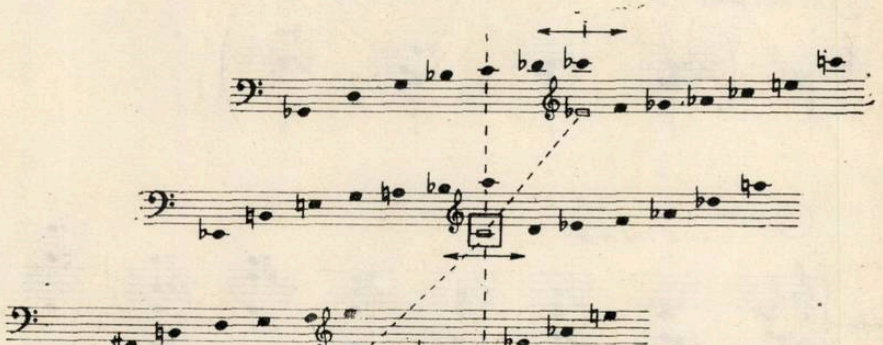
mod decafonic neoctaviant



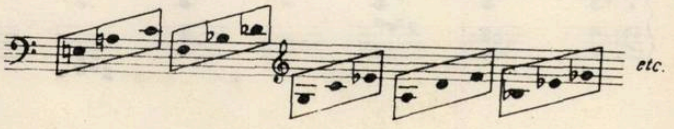
succesiune cromatică continuă



iar prin însumare se obţine scara cromatică continuă dar parţială. Astfel se pot stabili circuite modale cu polarităţi multiple, bazate pe recunoaşterea unui punct de referinţă central, faţă de care se pot determina polarităţi auxiliare.



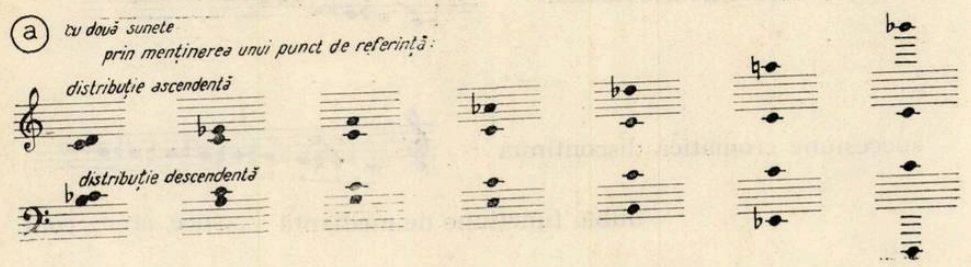
Rezultă un circuit modal cu trei puncte de referinţă interdependente : do şi (mi bemol) ; (sol). Recunoaştem o ordine severă : urmărind linia de diagonală ce uneşte punctele de referinţă (sol : do : mi bemol) obţinem o anumită structură. Rotind această diagonală spre stînga sau dreapta, vom obţine întotdeauna structuri similare (omonime). De pildă :



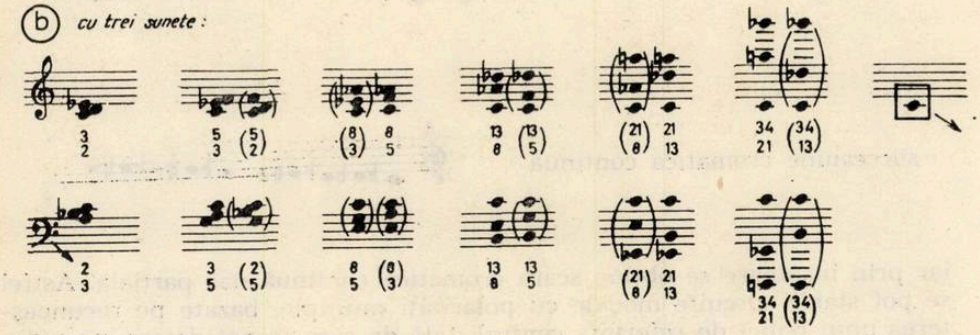
La fel, urmărind diagonala şi selectînd sunetele după criteriile speciei I, grupa A, vom obţine întotdeauna proporţii fixe.

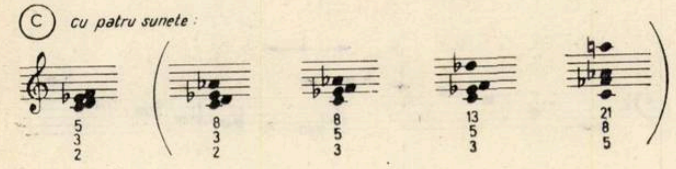
Observaţiile de mai sus duc la conturarea unor MODELE, ele putînd fi acceptate drept baze pentru construirea unor circuite modale sau drept structuri armonice (acordice) cu însuşiri diferite.

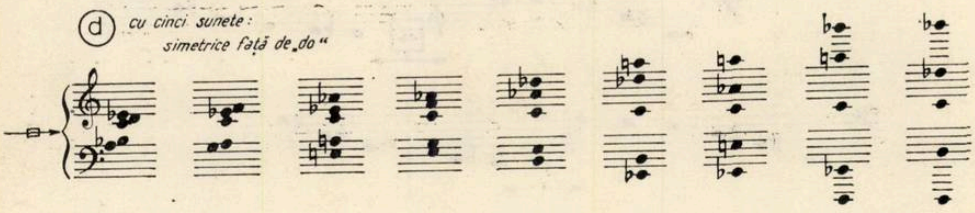
Modele (Specia I, grupa A)



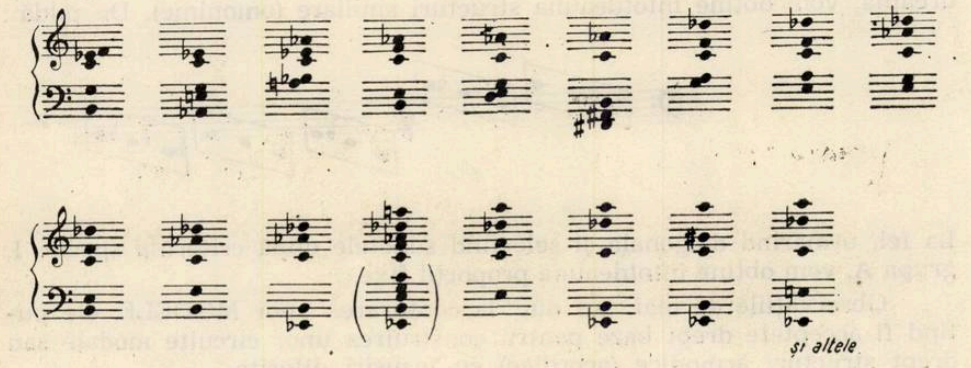
(puncte armonice simple, izolate ca mărime și neaflate în relațiile șirului ci exprimînd doar una din valorile șirului, de pildă (2) (3) (5) ... *n.*)

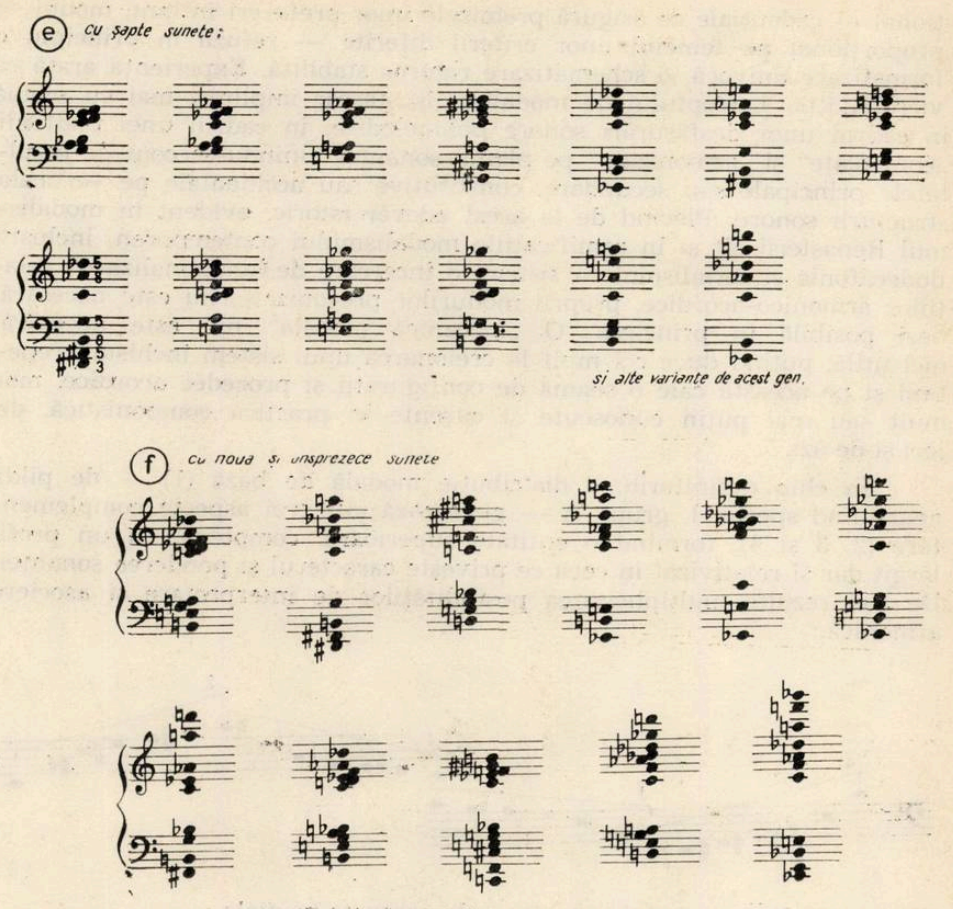






parțial simetrice sau asimetrice față de punctul de referință (făcînd parte parțial și din grupa B)





Procedînd pe temeiul acestui principiu, pot fi determinate o imensitate de structuri cu sunete repetate (dublări), parţial repetate sau unice. Prin spaţializarea relaţiei 2 : 3 : 5 ... *n* pot fi obţinute agregate acordice de complexităţi diferite. Ponderea armonică poate fi lesne obţinută pe temeiul analizei armonice. De regulă, cu cît numărul sunetelor constitutive creşte, cu atît entropia armonică va fi mai accentuată. Tratate în sens acordic, cu sunete desfăşurate succesiv sau simultan atacate, aceste structuri pot primi profilul unor coloane armonice de lungă durată (statice) sau în mişcare.

Paragraful 8

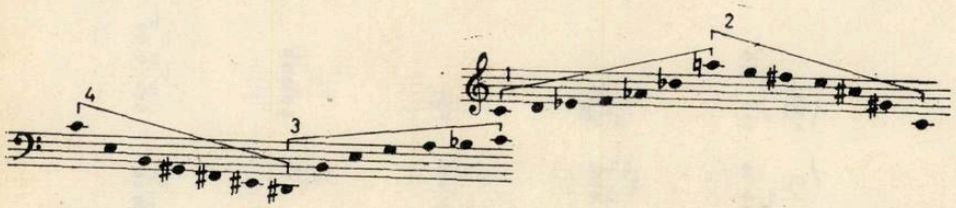
Implicaţii de ordinul sonanţei

O anume distribuţie de tip modal generează implicit o stare specifică a sonanţei, rezultat calitativ ce decurge din interraportarea elementelor constitutive. De aici se desprinde, în esenţă, caracterul modului, expresivitatea şi culoarea particulară ; o seamă de proprietăţi latente pot fi puse în lumină prin procedee de concentrare şi selecţie artistică, vizînd cristalizarea unor nuclee omogene, sau dimpotrivă, o maximă diversificare a mijloacelor, pînă la înşiruirea unor nuclee neomogene, asociate treptelor de bază. În acest spirit pot fi înţelese şi aplicate modelele, sugerate în paragraful precedent.

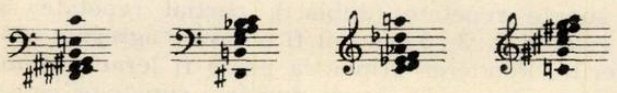
Dar acest fapt se înscrie în sfera marilor probleme de armonizare modală. A deduce din felul de a fi al unui şir de sunete criterii logice de armonizare, înseamnă a interpreta valenţele înscrise în interiorul acestui arc modal, urmărind o alterare minimă a unui specific dat. De aici decurge dezideratul funcţionalizării relaţiilor armonice de tip modal, greu de împlinit, atît în general cît şi în particular. Aceasta deoarece prin natura lui eminamente melodică, prin mobilitatea punctelor gravita-

ţional — cadenţiale ce asigură premizele unor prefaceri în lanţ, modul — proporţionat pe temeiul unor criterii diferite — refuză în principiu o formalizare univocă, o schematizare riguros stabilită. Experienţa arată că virtualităţile conceptului de modalism îşi găsesc împliniri mai cu seamă în cadrul unor desfăşurări sonore polimelodice, în cadrul unei polifonii „controlate" şi „armonizate" pe planul sonanţei, ţinîndu-se cont de rezultatele principale sau secundare, constitutive sau accidentale pe verticala structurii sonore. Plecînd de la acest adevăr istoric, evident în modalismul Renaşterii cît şi în ramificaţiile modalismului contemporan, inclusiv dodecafonia şi serialismul ca sistem, o încercare de funcţionalizare a relaţiilor armonico-acordice, proprii modurilor preconizate, nu este necesară, deşi posibilă în principiu. O „mecanică modală" nu este necesară, nici utilă, putînd duce cel mult la creionarea unui sistem închistat, repetînd şi pe această cale o seamă de configuraţii şi procedee acordice, mai mult sau mai puţin cunoscute şi curente în practica componistică, de ieri şi de azi.

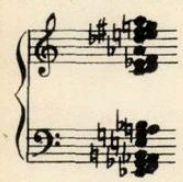
În chip definitoriu, o distribuţie modală de bază (1) — de pildă aparţinînd speciei I, grupa A — generează alte trei aspecte complementare (2, 3 şi 4), formînd o entitate superioară, complexă, cu un profil lărgit dar şi relativizat în ceea ce priveşte caracterul şi ponderea sonanţei. De aici rezultă multiplicitatea posibilităţilor de interpretare şi asociere armonică.



Prin verticalizare, se obţin următoarele agregate parţiale :



şi, prin însumare :



În interiorul acestei mulţimi simetrizate de sunete, fiecare element poate fi cuprins într-o configuraţie acordică, fie **a** prin însumarea componentelor alăturate — faţă de care se află într-o proporţionalitate riguroasă —, fie **b** prin distribuirea unor modele, peste sau sub treptele constitutive ale celor patru aspecte complementare ce se înscriu în unitatea modală lărgită. Caracterul sonanţei se modifică, continuu şi substanţial, în funcţie de asociaţiile şi complexitatea lor, de ponderea interraportărilor de tip consonant, neutru sau disonant. În faţa multiplelor posibilităţi de selecţie şi sinteză, de extensiune sau restrîngere, de interpretare cantitativă şi calitativă, circuitul înlănţuirilor acordice este practic nelimitat, cu condiţia ca fiecare voce armonică — exponent parţial al unei evoluţii armonice generale — să exprime un „mers melodic" logic şi expresiv, primind astfel un sens funcţional care, ca efect global, asigură funcţionalitatea desfăşurării în întregul ei, în contextul unui polimelodism de tip modal.

Paragraful 9

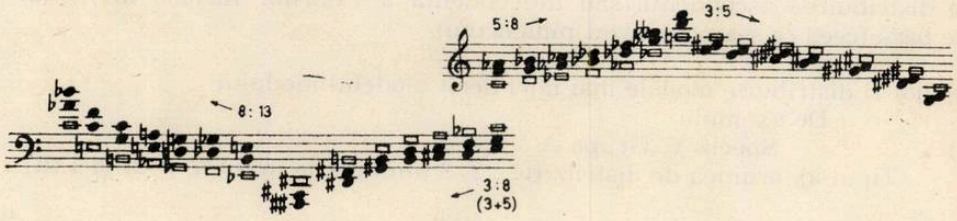
Trasee armonice simple

Deci, pentru orice mod structurat pe temeiul şirului de proporţii 2 : 3 : : 5 ... n se pot obţine distribuţii STATICE, utilizînd în armonizarea celor patru aspecte un MODEL UNIC, sau DINAMICE, alegînd pentru fiecare din cele patru aspecte un MODEL DIFERIT, sau alternînd modelele chiar şi în interiorul modului.

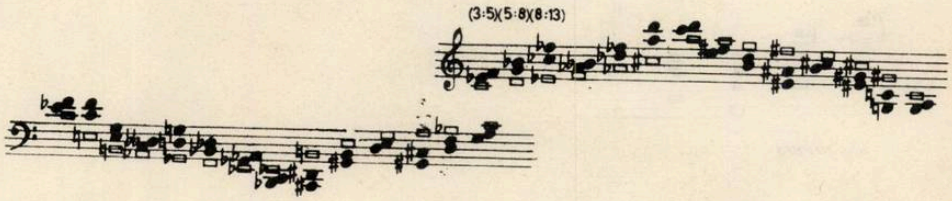
PRIMA POSIBILITATE ESTE EVIDENTĂ şi poate fi uşor reprezentată mental.

Să urmărim variantele celei de a doua posibilităţi :

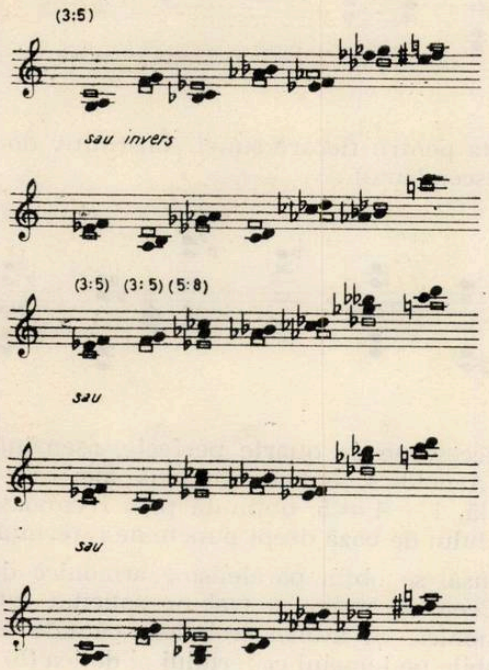
a) model diferit pentru fiecare aspect, de pildă :



b) prin alternarea modelelor în interiorul modului, de pildă :



Formele în care acţionează principiul alternanţei (consecvente) pot fi foarte variate. De pildă, unul şi acelaşi model poate fi distribuit alternativ în sens descendent şi ascendent.



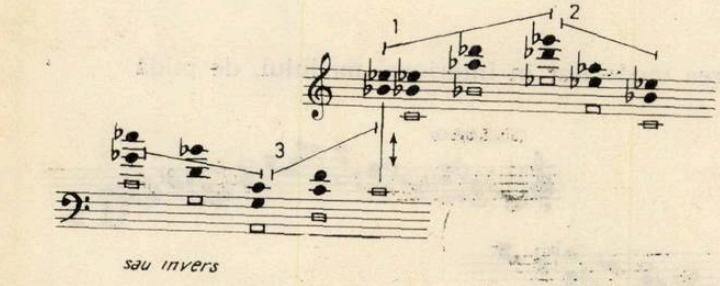
În felul acesta pot fi deduse o seamă de aspecte armonice, extrem de variate prin alcătuirea lor, aplicabile în discursul muzical. Ceea ce înlesnește utilizarea lor este aspectul dinamic, melodic, inerent acestor structuri sonore.

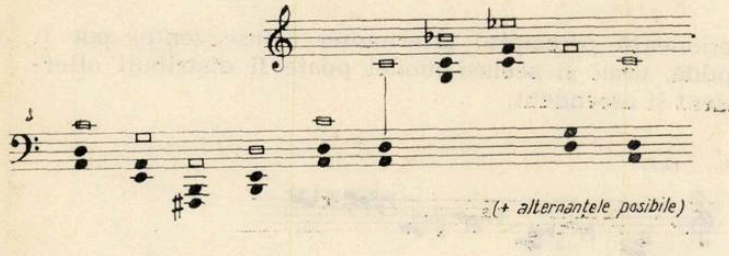
Paragraful 10

Trasee armonice sintetizate

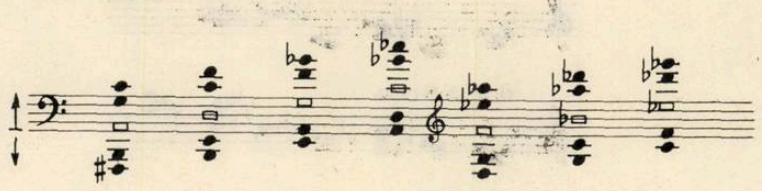
În MODURI ȘI PROPORȚII (Studii de muzicologie, vol. I, pag. 305—340) am atras atenția asupra divizibilității spațiilor mari, ivindu-se astfel elemente complementare față de modul dat. Acest procedeu poate fi cu precădere util în speciile mari (V, VI).

Modurile speciilor mari pot fi armonizate pe temeiul a două criterii :
a) distribuirea ascendentă sau descendentă a valorilor incluse în modul de bază (ceea ce s-a preconizat pînă acum),
sau
b) pot fi distribuite modele mai mici decît modelul modulului.
De exemplu
a) Specia V, Grupa A
Tipul a), ordinea de distribuție : 2, 3 (unitate de măsură = 2t și 1/2t).



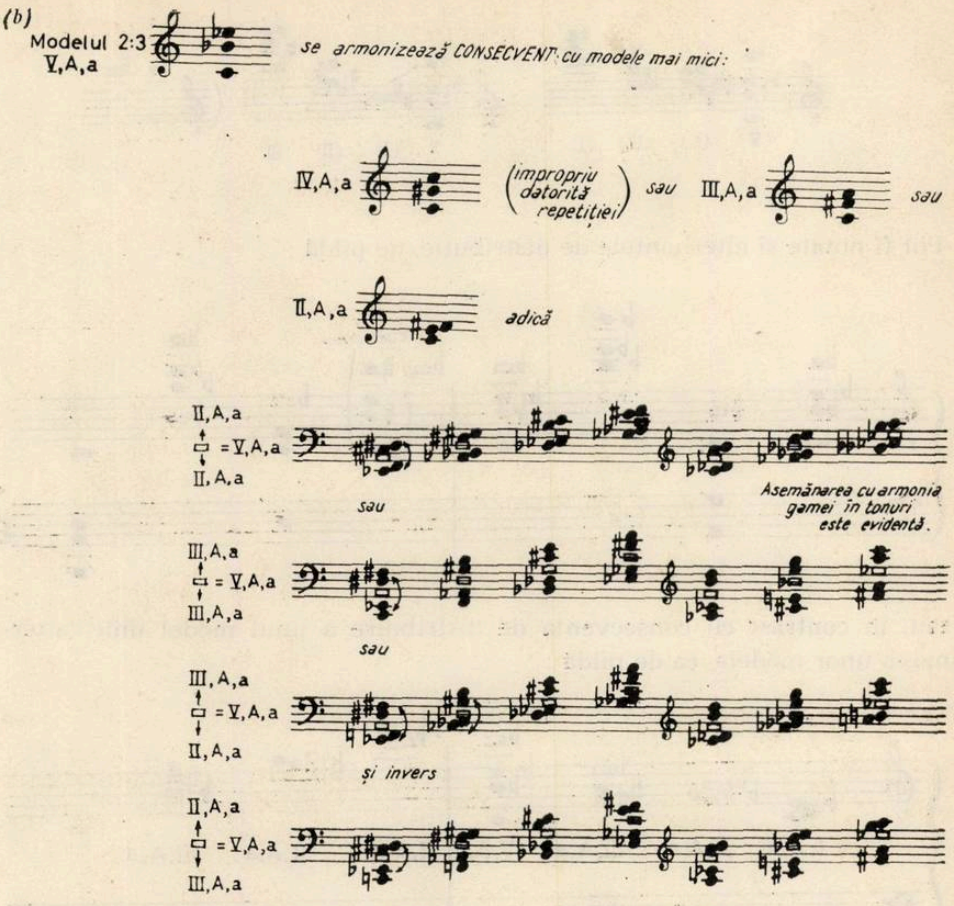


De aici ar rezulta pentru fiecare sunet constitutiv două forme (distribuție ascendentă și descendentă) :

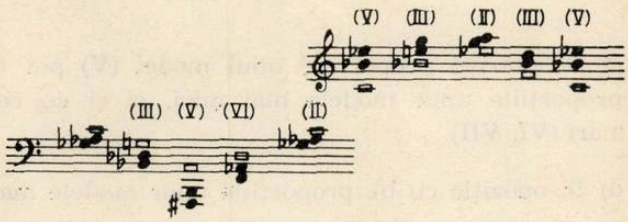


Scara este o succesiune de quarte perfecte, asemănătoare cu structurile preconizate de Arnold Schönberg. În plus, aici este evidentă o multiplă polaritate modală, $1 + 4 = 5$, obținută prin recunoașterea sunetelor constitutive ale modului de bază drept puncte de referință.

În fond, însă, se obțin paralelisme armonice de identitate structurală absolută. Ceea ce atrage și trebuie solicitat este contrariul, anume diversitatea armonică. Și atunci trebuiesc căutate armonizările complementare, realizabile pe temeiul criteriului al doilea (b).



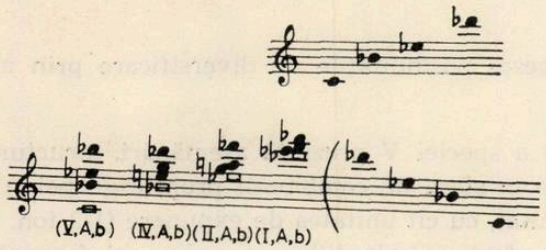
Cele trei modele pot fi însă alternate :



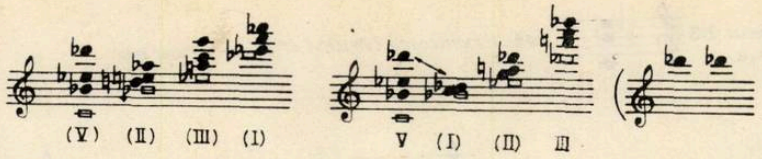
iar ordinea de alternare precum și sensul distribuției (ascendent sau descendent) pot fi mult variate.

Aparent, (deoarece în majoritatea cazurilor rezultatul este contrariu) posibilitățile cresc atunci cînd aceste procedee sînt aplicate la tipul b) din Specia V, Grupa A, (ordinea de distribuție 2, 3, 5) :

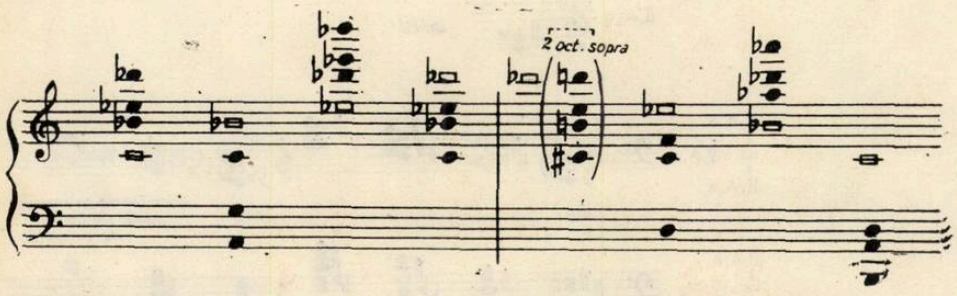
Modul inițial (modelul) :



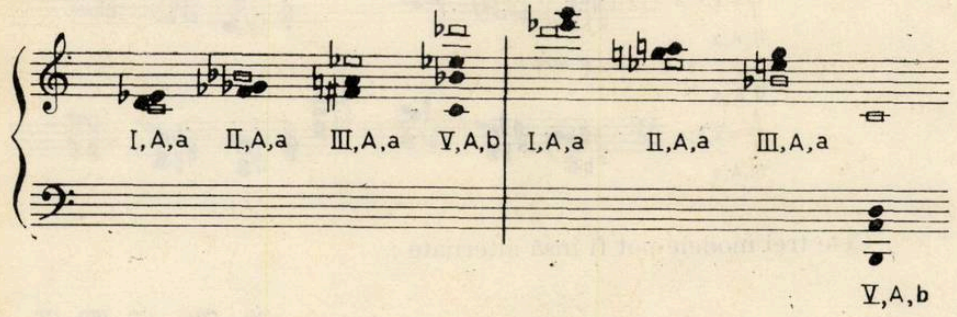
ÎNSĂ UN SUNET COMUN (RE BEMOL) STRĂBATE AICI TOATE STRUCTURILE, INSTITUIND UN NOU PUNCT DE REFERINȚĂ chiar și atunci cînd se variază alternanța.



Pot fi notate şi alternanţele de distribuţie, de pildă :

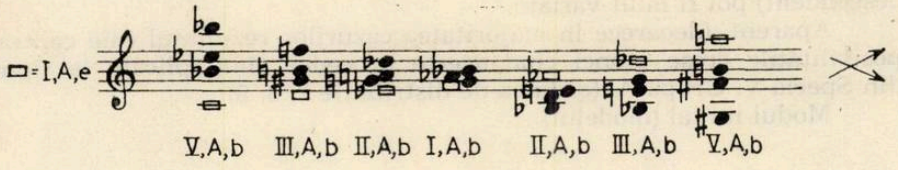


sau, în contrast cu consecvenţa de distribuire a unui model unic, alternarea unor modele, ca de pildă :



c) Deopotrivă proporţiile unui model (V) pot fi alternate nu numai cu proporţiile unor modele mai mici, ci şi cu cele ale unor modele mai mari (VI, VII).

d) În opoziţie cu b), proporţiile unor modele mai mari (II, III, V, VI) pot fi aplicabile Speciilor mici (I), de pildă



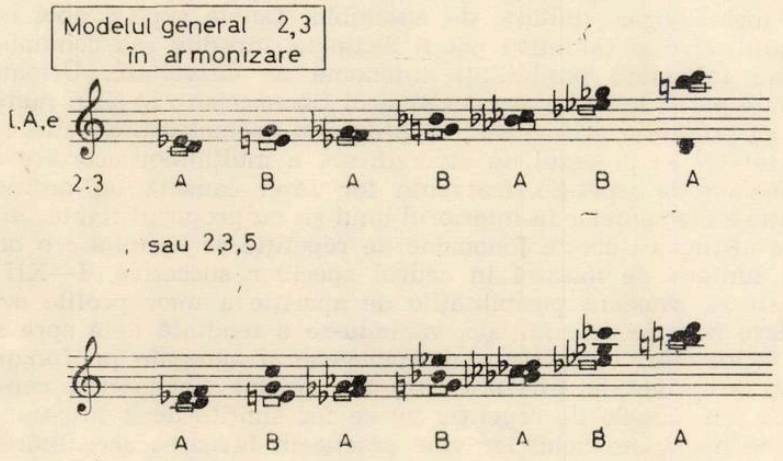
iar în felul acesta posibilităţile de diversificare prin armonizări variate sînt multiple.

Grupa B a speciei V prezintă asemănări, structurile fiind în bună măsură incluse în sfera de combinaţii proprie grupei A. De fapt, cîmpul sonor fiind limitat, cu cît unitatea de expunere (1/2 ton, 1 ton ... 6 tonuri) creşte, cu atît sfera combinaţiilor se reduce şi fenomenele de repetiţie se fac puternic simţite. Mixajele în genul celor descrise în paragrafele precedente sînt posibile şi pot conduce spre obţinerea unor structuri sonore complexe şi proporţionate.

Paragraful 11.

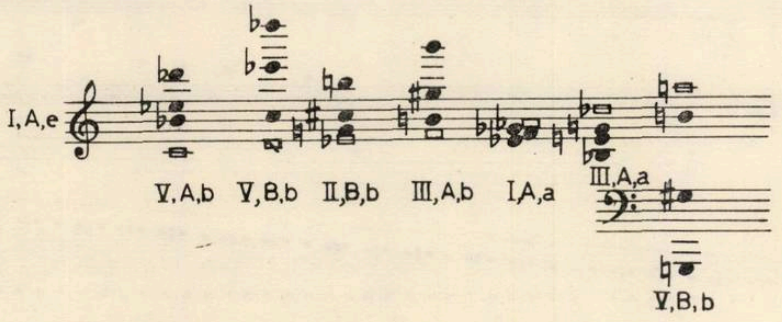
Alternanţa modelelor aparţinînd grupelor A şi B

De pildă în modul Speciei I, A, e, armonizat prin alternanţa modelelor de tip A (distribuţii cu raportări la sunetul fundamental) şi B (distribuţii cu raportări de la sunet la sunet) (alternanţă consecventă).



Alternanţa poate vehicula modelele unor specii diferite iar numărul acestor combinaţii posibile este imens.

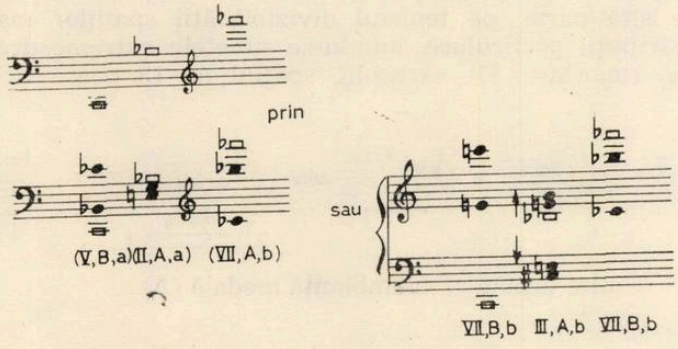
De pildă :



În felul acesta pot fi apropiate sau conexate elementele foarte depărtate ale unor moduri din speciile mari :

Specia XI, Grupa B

(Unitate de măsură = 5 t şi 1/2 t.)



Pe acest temei se pot obţine puncte de referinţă interdependente, se pot diversifica relaţiile armonice dintre spaţiile mari.

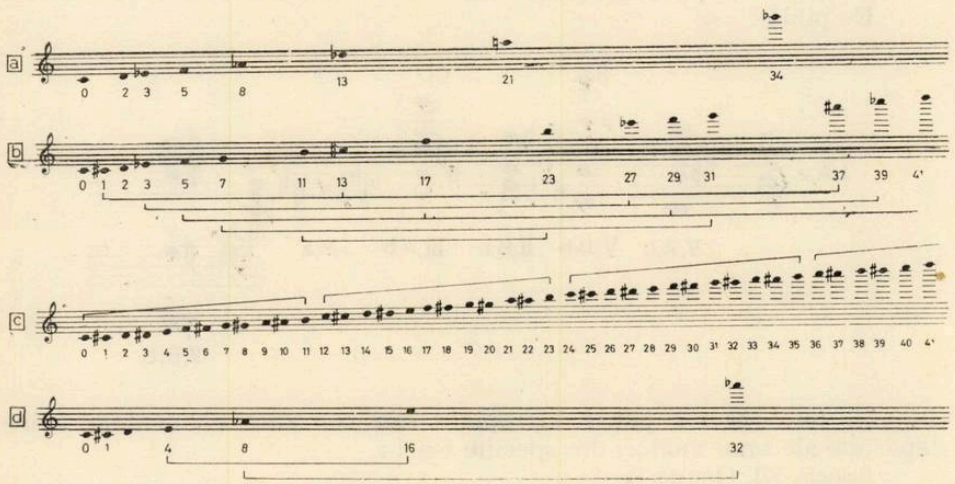
— Limita cîmpului de combinaţii armonice reprezintă specia XII, unde toate intervalele sînt egale între ele, avînd toate comun un singur sunet, plasat la distanţe diferite.

Paragraful 12

Comparaţii şi procedee de extensiune

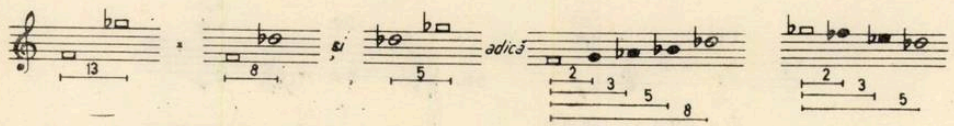
Într-un context mai larg, o mulţime apreciabilă de modele omogene sau neomogene ar putea fi aplicată unor şiruri de sunete de ordine diferite. Evident, astfel poate fi obţinută totalitatea combinaţiilor acordice, posibilă în cîmpul sonor uzual. Fenomene generale şi particulare pot fi surprinse prin aprofundarea unor criterii specifice, urmărite printr-o viziune metodologică unitară, de ansamblu. Datele supuse apoi comparaţiei cantitative şi calitative pot fi distincte, înrudite sau comune, afirmînd sau infirmînd posibilităţi autonome de dezvoltare. Următoarele coordonate pot fi luate în seamă : a) şirul fibonaccian ; b) şirul numerelor prime ; c) progresia aritmetică ; d) progresia geometrică. Se ştie că factorul limitativ în procesul de diversificare a mulţimilor acordice rezidă în fenomenele de repetiţie, frecvenţa lor fiind cauzată de ordinea de distribuţie a elementelor în interiorul unui şir cu proporţii fixate. Aprioric se poate afirma că aceste fenomene de repetiţie se înmulţesc o dată cu mărirea unităţii de măsură în cadrul speciilor succesive, I—XII, ceea ce îngustează constant posibilităţile de apariţie a unor profile acordice particulare faţă de cele iniţiale, vădindu-se o tendinţă netă spre suprapuneri, aglomerări omogene sau neomogene şi agregate polifuncţionale. Una din proprietăţile fundamentale ale şirului fibonaccian constă în faptul că fenomenele de repetiţie nu se fac simţite decît într-un spaţiu extrem de mare, iar ciclul lor vine practic în favoarea accentuării unor puncte de sprijin, reapariţia unui sunet făcîndu-se la distanţe mari.

Următorul tabel păstrează o unitate de măsură egală cu 1/2 ton, conform speciei I, grupa A :

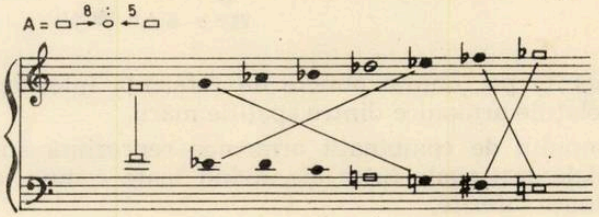


Investigaţia se poate sprijini pe modelele conţinute în paragraful 7.

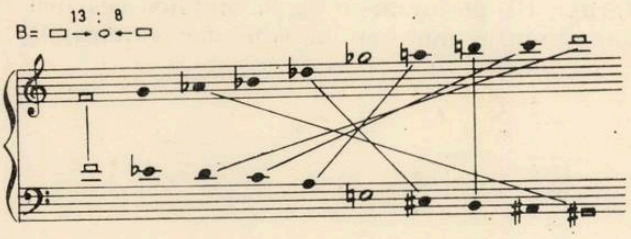
Pe de altă parte, pe temeiul divizibilităţii spaţiilor mari, pot fi obţinute distribuţii particulare, luîndu-se sunetele extreme drept puncte de sprijin şi raportare. De exemplu, spaţiul de 13 poate fi divizat în 8 + 5 :



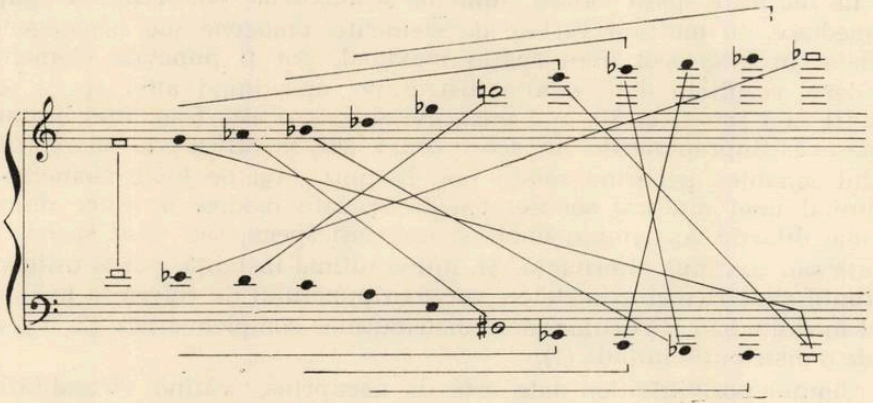
De aici rezultă următoarea ambianţă modală (A) :



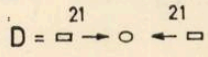
Acum, bazat pe un principiu identic, se poate aplica un procedeu de extensiune, obţinîndu-se o sferă modală lărgită (B) în care parţial elementele anterioare sînt prezente, întregite prin altele, noi, ceea ce îmbogăţeşte balanţa sonanţei :

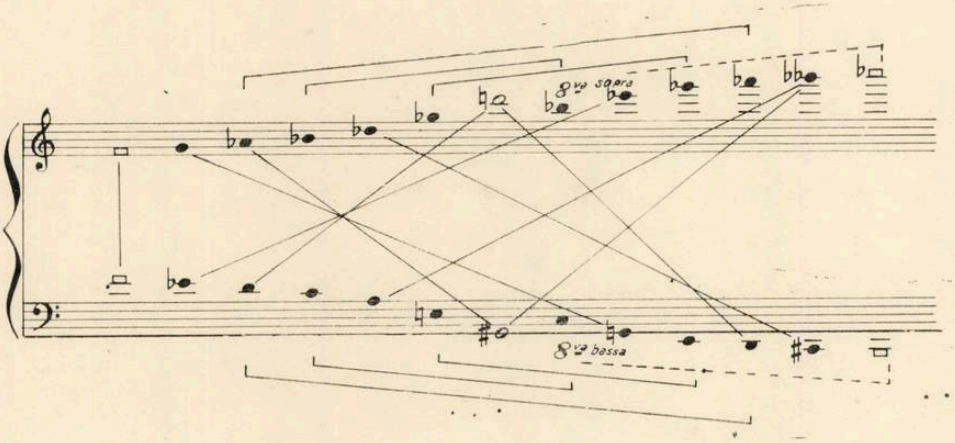


Extensiunea următoare (C) cuprinde :

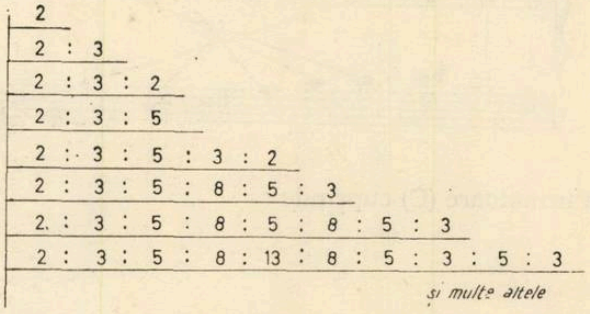


iar cea ultimă (D) se apropie de pragul inferior şi superior, de limitele cîmpului sonor uzual, fiind de fapt o distribuţie simplificată, redusă la o dispunere simetrică în raport cu sunetele extreme de referinţă (repetare inversată), deoarece 34 : 21, cu aspectele lor complementare, ar afecta un spaţiu ideal.





În felul acesta se pot obține mulțimi sonore (A ; B ; C) care, la rîndul lor, sînt părți ale mulțimii ce le cuprinde (D). Dar astfel de mulțimi sonore cu n elemente constitutive pot fi practic încă mult diversificate, prin divizări multiple ale spațiilor mai mari, prin lanțuri de relații */moduri de moduri/* progresive, distribuite prin raportare la un sunet central (grupa A în cadrul celor XII specii) și prin raportări de la sunet la sunet (grupa B), pornindu-se de la unitatea cea mai mică — 2 — ce se constituie drept o mulțime în sine dar extensibilă, conform schemei :



La fel, între spații sonore minimale și maximale pot fi situate spații intermediare, cu mulțimi variate de elemente, omogene sau neomogene. Totodată, în interiorul unui spațiu maximal, pot fi punctate elemente secundare, rezultate dintr-o altă distribuție, aparținînd altei specii (de pildă III în I sau II și VI în I etc.), avînd deci o altă (sau alte) unitate de măsură. Suprapunerile de acest ordin pot modifica sau diversifica profilul sonanței, generînd relații noi. În plus, față de toate elementele aparținînd unei mulțimi sonore, pot fi asociate modele acordice dintre cele mai diferite, aparținînd uneia și aceleiași specii, sau altor specii, în discretă sau continuă alternanță. Și, într-o ultimă instanță, pot fi utilizate distribuții simetrice și asimetrice, varierea punctului de referință în interiorul modului sau particularizarea distribuțiilor complementare (2, 3 și 4) față de o distribuție inițială (1).

Cîmpul posibilităților date este de necuprins, arătînd virtualitățile ce decurg dintr-o veche lege de proporții, concis exprimată în noțiunea „tăietura de aur", dar inepuizabilă pe planul reprezentării și mereu actuală prin soluțiile ce le poate genera, străjuită de un scop artistic. Teoria este, în fond, un mijloc de cunoaștere și un imbold de creație și — poate din păcate — nimic mai mult. Dar aici rezidă și frumusețea ei, fiindcă poate înaripa fantezia, chiar dacă o împinge pe alocuri prea mult spre zonele abstracțiunii, făcînd apoi loc selecției lucide, cea care limitează și precizează, din care pornesc premizele trudei de a produce artă, în înțelesul comunicării umane.

U.R.S.S.

Căiuții din Botoșani

Cununa de spice de grîu — Năsăud

România

Tunisia

Cehoslovacia

Primul Festival și Concurs Internațional de folclor ROMANIA '69

Mai bine de zece zile, țara întreagă a îmbrăcat straie de sărbătoare dovedindu-se ca de obicei, gazdă bună și primitoare înscriind la loc de cinste pe agenda bogată în desfășurări artistice și culturale, întreprinse în România pe plan național și internațional, o manifestare plină de pitoresc și inedit : Primul festival și concurs internațional de folclor „România '69". Avînd un caracter periodic, urmînd să aibă loc din trei în trei ani, această manifestare constituie, alături de Festivalul, Concursul și Simpozionul internațional „George Enescu" și de colocviul internațional „Constantin Brâncuși", o prezență de prestigiu a artei și culturii românești în lume. Contribuind la cunoașterea creației folclorice a popoarelor participante, recentul festival a facilitat în același timp cultivarea sentimentelor de prietenie și prețuire reciprocă, înscriindu-se ca un aport la cauza păcii, destinderii și colaborării internaționale.

Numeroasele manifestări care au avut loc în cadrul festivalului au fost menite să facă cunoscut unui public cît mai larg tezaurul de valori artistice născute și păstrate în sînul popoarelor celor 16 țări participante la sărbătoare, diversitatea de forme pe care o dovedește folclorul în diferitele zone ale lumii.

Țara noastră a avut un loc de cinste în programul general al spectacolelor, participînd cu un număr mare de formații și soliști cuprinzînd aspecte diverse ale fenomenului folcloric, în special în interpretarea unor artiști neprofesioniști. Parte integrantă a realizărilor culturii românești în această perioadă de uriașe progrese ale poporului nostru în toate domeniile vieții, opera de studiere, stimulare și valorificare a creației populare, atît de bogată și diversă pe pămîntul românesc, a cunoscut în aceste zile o mare amploare, totul desfășurîndu-se la un înalt nivel artistic, realitate pe care primul concurs și festival internațional de folclor „România '69" a scos-o pregnant în evidență.

Seară de seară am asistat la o adevărată revărsare de talente și măiestrie, la o desăvîrșită ținută în interpretare, toate formațiile țărilor participante evoluînd fie în concurs, în fața unui numeros și prestigios juriu internațional, pe scena Operei Române, fie în cadrul festivalului pe cele patru estrade ale Capitalei (Arenele Romane, Teatrul de vară 23 August, Teatrul de vară N. Bălcescu, Teatrul de vară Herăstrău, în numeroasele stațiuni montane sau de pe malul Mării Negre, aplaudați frenetic de un public numeros și exigent.

Astfel, asemeni unui gigant panoramic de lung metraj în culori, au defilat prin fața ochilor noștri minunatele imagini vii ale valorilor tradiționale create de-a lungul secolelor de artiști populari din Europa, Asia și Africa într-o grandioasă manifestare, dăruită fără rezerve de numeroase formații participante. Am admirat și aplaudat deopotrivă, demonstrații de virtuozitate, ambianța unei veritabile vitalități, exuberanța și ineditul degajate din spectacolele oferite de ansamblurile tuturor țărilor prezente la primul nostru festival internațional de folclor.

Ansamblul bulgar al Casei de cultură „Ivan Vazov" din Sofia a reușit să entuziasmeze publicul prin dinamismul susținut de bogăția ritmurilor, printr-un foarte bun nivel tehnic al execuției, prin virtuozitatea muzicanților instrumentiști, în rîndul cărora a excelat cimpoerul Nicolae Atanasov, ca și duetul vocal (Vasca Iarieva și Stanco Stoilov) care au interpretat frumoase melodii din Rodope și Rodemir. Tangențe evidente cu folclorul nostru am remarcat în special în suita coregrafică „Soisca" în „dansurile Tracice" ca și în dansul popular ritual „Colindătorii" dans pantomimic executat cu prilejul sărbătorilor de Anul Nou. Ritmul complex și bogat al muzicii, frumusețea

Anglia

Bulgaria

Cehoslovacia

Elveția

și bogăția portului, vioiciunea dansurilor, glasul cald al soliștilor și virtuozitatea instrumentiștilor, au încîntat deopotrivă. Ansamblul a prezentat pînă la sosirea la festivalul din România peste 1 000 de spectacole cucerind locuri fruntașe în competițiile naționale și succese deosebite în turneele peste hotare (Finlanda, Franța, Jugoslavia).

R.S. Cehoslovacia a trimis mesageri de nădejde la primul festival internațional de folclor din România, Ansamblurile de cîntece și dansuri „Vsacan" din orașul Vsetin și „Zemplin" din Michalovce. În programul prezentat de Ansamblul „Vsacan" a figurat mai întîi o suită de „dansuri din Moravia", desfășurată în mișcări lente, unduitoare, armonios îmbinată cu strigături și intervenții corale. După un reconfortant „intermezzo" vocal-instrumental, alcătuit din cîntece populare cehe a urmat o altă suită coregrafică, care, deși la fel de lentă, a cucerit printr-o foarte variată gamă de mișcări ale perechilor și grupului, prin spontane și grațioase desprinderi și alăturări. Susținuți de aplauzele ritmice ale publicului, doi tineri și talentați soliști au adus pe scenă mișcările repezi ale unei îndrăcite piese dansante, anticipînd, parcă, năvalnicul „Dans al haiducilor" cu care se încheie de altfel programul acestui ansamblu, în totalitate o contaminantă demonstrație de virtuozitate și voioșie. Nici programul prezentat de Ansamblul slovac „Zemlin", nu a fost mai prejos, avînd la bază o minuțioasă pregătire, degajînd multă spontaneitate, cu vădită opțiune, pe alocuri, pentru tabloul folcloric stilizat. De remarcat, că acest ansamblu, al cărui grup de dansatori impresionează prin bărbații înalți și chipeși, fetele vioaie și mlădioase, strîng și desfac horele, însoțind ritmurile cu chiuituri, și-a înscris în palmares peste patru sute de spectacole, dintre care 86 peste hotarele țării, cucerind cu un an în urmă medalii de aur în Franța și Italia.

Ca și Cehoslovacia, Italia a trimis la București tot două formații : „Danzerini di Lucinico" din Friuli-Gorizia și „Canterini Nicastresi". Deținător al unui mare număr de medalii de aur, al cupei „Euroasiatica" obținută la Festivalul internațional de la Bursa, Ansamblul „Canterini Nicastresi" își înscrie în repertoriu dansuri și cîntece dintre cele mai vechi ale folclorului din Calabria, regiune situată în Sudul Italiei. Spectacolul acestui grup ilustrează o concepție cîtuși de puțin sofisticată, asupra unui folclor tradițional de o mare exuberanță, în care distingem contururile binecunoscute ale cîntecului napolitan, cu unduiri sentimentale sau al tarantelei ale cărei ritmuri învolburate sînt marcate de instrumente tradiționale ca „Tumbari", „tirri-tirri" și „vozza". Spectacolul ansamblului calabrez, înfățișat cu o desăvîrșită spontaneitate, într-o notă originală și comunicativă, s-a bucurat și la noi de mare succes, ca și în alte țări ca Franța, Danemarca, Olanda, Cehoslovacia, Anglia, R. F. a Germaniei, Polonia, Elveția, Spania, Grecia, Turcia sau Algeria.

Am rezervat un capitol aparte, formațiilor românești prezente în cadrul concursului și festivalului, cu atît mai mult cu cît, aceste formații sînt și deținătoarele unor importante premii.

Dînd glas întregii admirații pe care o avem pentru ansamblul folcloric brașovean „Poenița" (care a cucerit la această primă ediție „România '69" premiul I, titlul de laureat și medalia de aur) vom arăta de la început că valoroasa formație a reprezentat cu cinste culorile patriei în această prestigioasă întrecere. Acordîndu-și strunele, vocile și pașii, totul s-a desfășurat într-o mișcare simplă dar grațioasă și plină de virtuozitate, într-un uimitor ritm milenar, cucerind la fiecare apariție meritate ropote de aplauze. Într-un program de-a dreptul ametitor, cei 35 de dansatori și instrumentiști, au prezentat alături de dansuri moldovenești și ardelenești, o suită de jocuri din zona lor de baștină, a Brașovului, precum și ritmatele dansuri oșenești, de pe Someș ca și din Banat, încingîndu-se apoi în cîteva dansuri maghiare și germane. Cu renumitul dans „Călușul", au cucerit nu numai pe spectatorii prezenți la Festivalul românesc, ci și pe cei din nenumăratele turnee pe care le-au efectuat în cei 13 ani de la înființare (Cehoslovacia, Egipt,

Cipru, Belgia, Turcia, Franța, etc.)

Mîndra formație folclorică „Junii Sibiului", străluciți mesageri ai tradițiilor și obiceiurilor noastre populare au obținut unul dintre cele mai rîvnite trofee, premiul publicului. Ansamblul s-a impus în primul rînd prin fervoarea și totala dăruire cu care participă la actul artistic, demonstrînd în „Dans oltenesc" sau „Suita din mărginimea Sibiului" o perfectă tehnicitate și o elevată spectaculozitate. Înființat acum un sfert de secol, unii dintre membrii ansamblului „Junii Sibiului" prezenți în spectacole în tot acest răstimp, au insuflat celorlalte generații mai tinere, dragostea lor pentru joc și cîntec, pentru frumusețea și autenticitatea obiceiurilor populare. Atît muzical (instrumental și vocal) cît și coregrafic, membrii acestui valoros ansamblu ne-au oferit un remarcabil spectacol, plin de ritm culoare și surîs, invadînd scena, totul trecînd dicolo de aceasta, asemenea unor prelungi reverberații, făcînd să răzbată în inimile spectatorilor buchetele de cîntece și dansuri populare românești. Ansamblul „Junii Sibiului" s-a prezentat în festival cu o impresionantă carte de vizită. Premii la festivalurile internaționale din Turcia și Franța ; premiul I la trei ediții ale festivalurilor din țară (1964, 1967, 1969).

Tînăra formație bucureșteană „Balada" a Casei de cultură a sectorului 7, a cucerit premiul juriului, cu un program variat, cuprinzînd suite de dansuri de pe Someș, moldovenești și oltenești, soliști vocali și instrumentiști, printr-o încîntătoare policromie a costumelor, un adevărat iureș de tinerețe și vigoare, ținută și virtuozitate. Cucerind de curînd marele premiu „Colierul de aur" la Festivalul internațional de la Dijon (Franța) „Balada" continuă să reprezinte cu multă vigoare minunata artă a poporului nostru. Spectacolul său este antrenant și plin de voie bună. Totul, de la ritmul avîntat al „Călușului", virtuozitatea instrumentiștilor care au interpretat cu prospețime și agilitate cunoscuta „Hora stacato" sau nostalgica doină ce preamărește specificul plaiurilor mioritice, la vigoarea și sincronizarea mișcărilor dansatorilor, rămâne o vie amintire pentru spectatori.

Au mai fost prezente pe estradele primului nostru festival de folclor. Ansamblul Casei de cultură din Oradea a cărei evoluție a fost într-un spirit de etnografie pură și de un pitoresc farmec al autenticului ; Ansamblul sindicatelor din Bihor încîntînd într-o originală „Nuntă de pe Crișuri" printr-un ritm alert și o execuție spectaculoasă ; ca și Ansamblul „Prahova" din Ploiești cu un reușit și variat program alcătuit din dansuri, soliști și taraf.

România mai figurează pe lista premiaților pentru cel mai autentic costum popular, pentru costumul popular bărbătesc ca și pentru cel mai frumos costum de copil. Toate aceste distincții obținute într-o întrecere internațională de prestigiu, sînt file ce se încrustează peste veacuri în cartea de aur a hărniciei și talentului maselor populare din țara noastră.

Dacă la cele de mai sus, adăugăm o interesantă expoziție de artă populară, o minunată paradă a portului popular desfășurată pe bulevardele Capitalei, un tîrg de artă populară românească, o zi a folclorului românesc, și mai ales înalta ținută a celor patru zile de colocvii, de dezbateri științifice asupra frumuseții sociale și culturale, pe care folclorul o exercită în complexul culturii contemporane a popoarelor, și la care și-au spus cuvîntul specialiști de prestigiu din țara noastră și din străinătate, ne vom forma, fără îndoială, o imagine complexă asupra capacității geniului popular. De la impunătoarea festivitate de deschidere organizată pe Stadionul „Republicii" și pînă la ultima cădere de cortină ce s-a lăsat peste unul dintre cele mai reușite spectacole ale întregului Festival, spectacolul de gală al formațiilor laureate și premiate, ce a avut loc în mareă sală a Palatului, totul s-a desfășurat într-o atmosferă sărbătorească și de rodnică colaborare, de cunoaștere a creației folclorice a numeroaselor popoare, de cultivare a sentimentelor de prietenie reciprocă, făcîndu-ne să simțim din plin mîndria de a fi gazdă a cîntecului și jocului popular din lume. În acest impresionant final la chemarea dubașilor din Almaș, interpreții tuturor ansamblurilor se prind în „Hora prieteniei", ca un simbol al sentimentelor ce au călăuzit desfășurarea întregului Festival și Concurs internațional de folclor, încununînd amplul șir de activități cultural-artistice desfășurate timp de 10 zile în țara noastră.

CONSTANTIN RĂSVAN

Franța

R. D. Germană

R. F. a Germaniei

★

Pe scena Operei Române s-au perindat zi de zi şi seară de seară, ca într-un caleidoscop feeric, ansamblurile care au participat la Concursul din cadrul Festivalului internaţional de Folclor „România '69".

Am urmărit cu mult interes spectacolul dat de Ansamblul folcloric „Joza Vlahovic" din Zagreb. El are o vechime de aproape un sfert de veac, vreme în care şi-a desăvîrşit un profil artistic original şi autentic popular — ceea ce explică laurii cuceriţi de-a lungul Concursului Internaţional de la Praga din 1942 (Medalia de argint) de la Moscova din 1957 şi Sofia 1967 (trei medalii de aur). Turneele sale l-au purtat în multe ţări europene.

De o rară vitalitate şi sprinteneală a apărut „Joc din Banat", dans în care elementul pantomimic nu lipseşte, realizat cu o energie şi un dinamism comparabile cu cele învederate, la noi, în brîurile oltenești. De altfel şi costumaţia, în cămăşi, amintea de aceea a jucătorilor nostri.

Foarte interesante au apărut si *Dansurile din Posada:* femeile, în cerc larg, deschis, cîntă pe două voci, mimînd scene de muncă. Apoi cercul se strînge, apar şi dansatorii. La început ei se plimbă, cu mîinile la spate. Fiecare îşi alege partenera şi jocul se deslănţuie însufletit.

Orchestra de tamburişti si-a dovedit eficacitatea nu numai în dansurile pe care le-a acompaniat dar şi în piese de sine stătătoare executate cu o avîntată şi reală măestrie populară. Ceea ce e impresionant la Ansamblul „Joza Vlahovic" este caracterul autentic al dansurilor folclorice — cum a fost, între altele, acel viguros „joc cu bîtele" — apoi portul simplu, nealterat de intervenţii regizorale, ca şi muzica tamburaşilor, de indiscutabilă factură populară. Întrucît despre Ansamblul românesc „Poieniţa" s-a vorbit mai sus, vom prezenta Ansamblul sovietic de cîntece şi dansuri „Rovesnik" din Stavropol. Tustrele au fost distinse cu Premiul I, Medalie de aur şi titlul de laureat.

Creat în 1964 şi alcătuit din tinere şi tineri amatori, Ansamblul, care îşi are sediul la Stavropol a reuşit ca, numai după trei ani, să fie distins la „Festivalul unional al artiştilor amatori" cu titlul de laureat.

Ansamblul cultivă cîntecele, dansurile şi datinele străvechi. Dansuri ca, de pildă, al Ceaiului au la temelie un obicei tradiţional în partea locului : prima ceaşcă de ceai este oferită de către fată, flăcăului ce-i e drag. Tinerele au apărut în scenă dansînd şi purtînd cu abilitate, sus, cupele cu ceai. Flăcăii au executat la rîndul lor, un joc însufleţit. Dansul are şi un caracter pantomimic.

Un colorit autentic popular am aflat în Cadrilul din Stavropol, dans construit pe melodii şi mişcări specifice cazacilor din regiune. El se distinge prin autenticitatea costumelor feminine — ciorapi înfloraţi opinci, basmale. Este un dans de o rară vivacitate care respiră sănătate, forţă, bucuria vieţii. Tot astfel *Dansul la iarmaroc,* este un prilej de petrecere şi veselie. La început, fetelor li se oferă în dar basmale multicolore. Urmează o suită de dansuri ale tinerilor : cu mantii, cu un soi de cîrje ; au loc dueluri cu săbii. Totul este agrementat la urmă, cu micile acrobaţii tipic căzăceşti la care sînt antrenate şi fetele. Dansul ajunge la o mare frenezie, expresie a vitalităţii populare. Trebuie să spunem că, îndeosebi fetele, ne-au făcut impresia unor balerine perfecte. Mişcările, desfăşurările, foarte precise, erau reglate cu minuţiozitate.

Dansurile au alternat cu cîntecele. Alexandr Vorobiov a interpretat, acompaniindu-se la balalaică, două cîntece vechi populare, interesante prin linearismul lor melodic, prin caracterul lor arhaizant. Totul, simplu, nesofisticat. La fel au apărut într-un interesant duet, la voci egale, Ekaterina Ponajenko şi Nina Ghiliţkaia. Apoi împreună cu Maria Pelihova, într-un trio. Au fost cîntece de dragoste, de nuntă, cu o tentă, pe alocuri, nostalgică. Vocile pure, discrete, frumos echilibrate. Cîntul, nuanţat.

Spectacolul s-a remarcat prin prospeţimea şi vigoarea sevei populare care-l străbate.

A fost distins apoi cu Premiul II şi Medalia de argint Ansamblul folcloric „Dolgio" din Hatgal (R. P. Mongolă).

Alcătuit dintr-un mic grup de dansatori, cîntăreţi şi instrumentişti, Ansamblul ne-a oferit unele aspecte originale puţin cunoscute ale artei populare mongole.

Dansatoarele, pline de graţie, se mişcă în paşi moi, înnăbuşiţi, deşi sînt încălţate cu cismuliţe. Mişcările lor sînt armonioase, cu înmlădieri feline, unduioase, expresive. Dansatorii sînt viguroşi. Jocul lor e animat, precis şi bine ritmat. Au fost dan-

Jugoslavia

R. P. Mongolă

Polonia

suri care au mimat exemplar o cavalcadă în stepă („Dansul călăreţilor"), apoi dansuri cu tobe, dansul buriat. A impresionat în mod deosebit *Dansul străvechi* datorită mişcărilor lente, cu caracter hieratic, ceremonios, ale dansatorilor şi dansatoarelor în costume de epocă, aşa cum le cunoaştem din unele vechi stampe.

Mica orchestră alcătuită din cîteva instrumente de coarde cuprinde clasica vioară monocordă chinezească, un contrabas trapezoidal ca o ladă, un mic ţambal şi chitara cu gît lung tipică pentru Extremul orient. Costumele îndeobşte viu şi contrastant colorate, simple, frumos decorate, pălăriile originale au constituit temeiuri în plus de atractivitate ale spectacolului.

Tot cu premiul II şi Medalia de argint a fost distins Ansamblul Naţional folcloric din Tunis (Tunisia). Ca şi dansurile mongole, dar bine-nţeles cu o notă

Ungaria

cu totul diferită, originală, şi specifică, dansurile tradiţionale tunisiene s-au bucurat de o remarcabilă preţuire. Ele constau într-o improvizaţie muzicală şi dansantă. Pe temeiul anumitor paşi şi mişcări, să le spunem clasice — dansatorii au creat scene coregrafice şi pantomimice de un relief artistic deosebit. Am reţinut *Dansul fularelor* şi Dansul denumit *El Djouzor* (al insulelor) grăitoare pentru măestria dansatoarelor, aproape neverosimilă în cunoscutul dans al coapselor (a nu se confunda cu dansul pîntecelui). O abilitate acrobatică ce iese din comun a vădit un tînăr dansator în *El Mahfel* (o ceremonie maritală) reuşind să facă piruete cu cinci amfore pe care le purta simultan pe cap...

Nu rareori dansurile s-au desfăşurat doar pe percuţia tobelor mînuite cu un remarcabil simţ al ritmului.

Premiul III, Medalia de bronz, a fost acordat atît Ansamblului „Ivan Vazov" despre care s-a vorbit mai sus cît şi Ansamblului „Danzerini di Lucinico". *Grupo danzerino di Lucinico* — Gorizia (provincia Friuli — Italia de nord-est) a avut o prezenţă remarcabilă. Fetele, purtînd splendide băsmăluţe, fuste largi, multicolore şi pantalonaşi, cu dantele pînă-n

România

pămînt, flăcăii cu pălării negre decorate frumos, veste roşii şi ciorapi albi, au înfăţişat o seamă de dansuri tipice, friulane.

Dansuri ca *Furlana* (întovărăşit şi de cîntecul vocal respectiv) a exprimat foarte bine în rotiri pline de graţie, cu şăgălnicii şi figuri de du-te-vino, declaraţiile de dragoste, sfada logodnicilor etc. — tot atîtea preludii la actul pînă la urmă solemn, al căsătoriei

Am urmărit apoi *Toratolele,* un joc cîmpenesc ce se execută cu prilejul strînsului recoltei, pe o muzică foarte veche, şlefuită şi prelucrată de-a lungul timpului.

Un dans vesel, senin este *Ciclamin.* Pare să redea bucuria secerişului. În timpul dansului se aud şi unele fluierături ale tinerilor, care imită cîntul flautului. *Valsovien* este un dans vechi. Perechea, care îşi face confidenţele, se ţine, în mod cu totul original, spate la spate. Acest dans era jucat, odinioară, la curţile feudale. Vecinătatea cu provincia austriacă Stiria a influenţat dansul *Stajare.* Ca

U.R.S.S.

un dans de origine nordică trebuie socotit şi *Vinca.* Este un dans muntenesc adoptat de friulani propriului lor temperament, rece în aparenţă, dar plin de vivacitate ; o polcă, în toată puterea cuvîntului. Menţionăm pe cîntăreaţa Bruna Caron care a redat cu decenţă şi simplitate un cîntec ce reprezenta o confesiune. „Danzerini di Lucinico" au apărut ca demni păstrători ai tradiţiilor folclorice din nordul peninsulei.

Dar şi celelalte ansambluri, care au obţinut diferite alte premii speciale şi menţiuni, ne-au reţinut stăruitor atenţia. Ansamblul Căminului Cultural de la Uzdin, din Jugoslavia, a prezentat *Nunta.* Am asistat, vreme de aproape o oră, la acest ritual oarecum cunoscut, căci Ansamblul este dintr-o comună cu populaţie românească. Totul s-a desfăşurat aproape ca la noi, de la gătirea miresei, la tradiţionalele plosci cu vin şi la darurile oferite, căci, desigur era o „nuntă cu dar", pînă la aruncarea cu grîu însoţită de urările de belşug respective. Strigăturile, dialogurile, oraţiile erau într-o neaoşă limbă românească şi în versuri cu autentic iz popular (Mamă numai o fată ai / La străini să nu o dai / etc., etc.).

Taraful popular, zice aşa, „ca pe româneşte" ; jocurile foarte variate sînt apăsate iar străvechea căciulă dacică nu lipseşte.

Ceea ce izbeşte pe spectator e bogăţia costumelor, diversitatea coloritului feeric al iilor, al fotelor, înfloriturile decorative ale cojoacelor, paftalele chimirelor... La urmă, corul a cîntat curat, simplu, omofon.

Înfiinţat în 1947, Ansamblul s-a afirmat cu succes şi la Festivalul de folclor de la Zagreb. La Festivalul nostru a fost distins cu Premiul Special al Casei centrale a creaţiei populare.

Programul Ansamblului de cîntece şi dansuri din Karlsruhe (R.F. a Germaniei) a fost bogat. După clasicul *Dans al panglicilor*, în cunoscutul tempo apăsat de laendler (susţinut cu pricepere de trei acordeonişti) şi în care perechile, părăsind panglicile s-au angajat într-un vals cu multe piruete dansante, a urmat Dansul „Calfele fierarilor". Este un gen de cadril în care paşii sînt foarte diversificaţi, pentru ca, în final, dansatoarele şi dansatorii să alcătuiască cu braţele o boltă pe sub care trec perechile de tineri, rînd pe rînd. Dar cel mai interesant joc a fost acel al *Drapelelor*. Este o reînviere a unui vechi joc medieval german. Cinci tineri au apărut în scenă mînuind, fiecare, cîte un drapel al unui oraş, al unei regiuni, al republicii. Am admirat chipul în care mişcările de agitare a acestor drapele — ce simbolizau o parte dintr-o armură heraldică (un coif, un pinten, cerul etc.) — erau perfect sincronizate, am spune chiar ingenios reglate şi deosebit de expresive. Totul, într-o linişte desăvîrşită pe care nu o tulbura decît fluturarea drapelelor.

Alte dansuri, din Suabia, au arătat multitudinea potenţelor artistice populare şi, subliniem cu o apreciere deosebită, madrigalul *Muzica, mult iubită*, scris la începutul secolului XVII de Johann Jeep, redat cu o perfectă stăpînire a interesantei sale polifonii. Ansamblul a fost distins cu o menţiune.

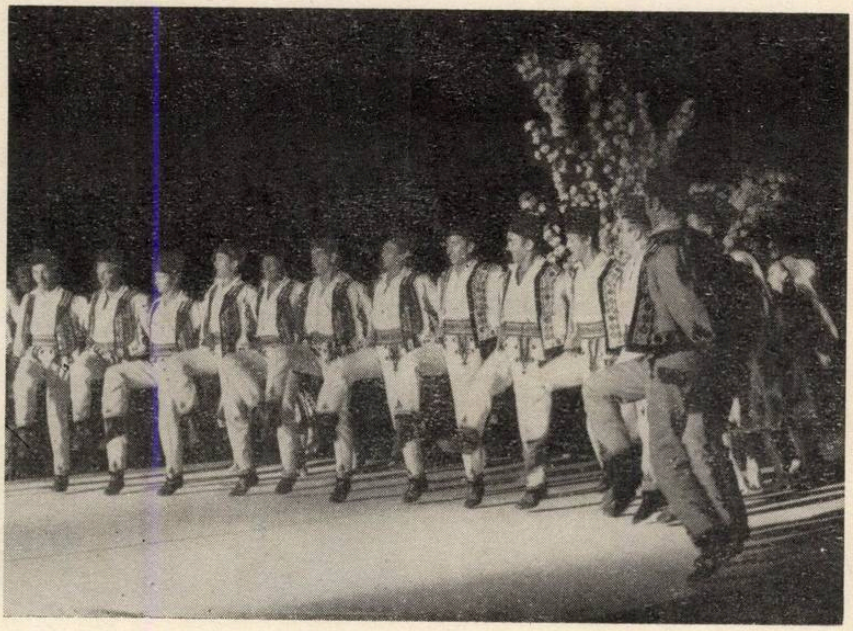
O seamă de alte ansambluri, fără a fi participat propriu-zis la concurs, s-au afirmat pe diverse alte scene, în cadrul Festivalului, cu o dăruire şi sinceră participare care ne-a impresionat cît se poate de plăcut. Acestea au obţinut diferite premii şi menţiuni.

Ansamblul londonez al Societăţii engleze de cîntece şi dansuri populare „Cecil Sharp" de sub conducerea lui Nibs Mathews a prezentat o seamă de jocuri ale căror denumiri exprimă caracterul lor programatic. În *Dansul saboţilor* o pereche de tineri au făcut o adevărată demonstraţie de ritmică sincronă. A fost o partidă de paşi (steps) bătuţi pe podium, cu o asemenea precizie, încît cei doi interpreţi păreau articulaţi între ei.

Dansurile marinăreşti — executate de tinere şi tineri în costume tradiţionale, ca de altfel şi *Dansul puşcaşului* au un caracter de cadril, cu o coregrafie sumară. În toată desfăşurarea scenică se desluşeşte o puritate şi candoare ce par să vină din alt secol : fetele şi băieţii uneori se plimbă, se învîrtesc unul în jurul celuilalt, se prind de mînă, execută o farandolă, apoi un fel de polcă.

Tunisia

România



Bistrița — Năsăud

Italia

Cehoslovacia

Cel mai mare entuziasm l-a generat însă *Dansul săbiilor*, din nordul Angliei. Nu figurează, cum s-ar crede, o luptă. Este jocul a cinci tineri care, ținîndu-se aproape corp la corp își încrucișează spadele, le grupează, le despart, trec pe sub ele, pentru a reuși pînă la urmă să le prezinte cu o rară măestrie, sub forma unui adevărat medalion heraldic.

Un grup de patru muzicanți joviali au susținut toate aceste dansuri, cu simplitate, iar interpretul vocal, un adevărat Falstaf, cu mult umor.

A impresionat plăcut grupul flamand de dansuri populare „Pajottenland" de la Saint-Ulriks-kapelle (Belgia). Apariția în costume din secolul al XIX — fetele cu bonete dantelate (sînt doar din patria dantelelor) iar flăcăii cu șepcile lor tipice, parcă de mineri — a adus o notă aparte în peisajul scenic. Și la dansurile flamande prezentate s-a putut deslușI ușor nota de sobrietate ce le caracterizează. Ele aparțin, de altfel, veacului trecut. Femeile și bărbații se țin, la început, unii în fața altora. Totul are un caracter ceremonios. Apoi se prind, perechi, perechi, care execută pași, pe loc și simultan, mișcări verticale, ca niște sărituri. Deseori se merge pe un picior. În fine, aceste jocuri au originalitatea lor. Un dans, care debutează printr-un fel de promenadă este acela al „Hameiului". Se figurează o muncă. Fetele și flăcăii se plimbă în cerc, purtînd cordelele de hamei aninate de bastoane. Se dansează apoi într-un tempo de vals lent. Este sugestivă scena finală, cînd hameiul, atîrnînd pe spalier, pare că este dus... acasă, o dată cu plecarea dansatorilor. Fanfara Ansamblului, alcătuită din cîțiva muzicanți a susținut spectacolul cu o convingătoare dăruire.

Premiul Uniunii Generale a Sindicatelor din România a fost acordat Ansamblului de cîntece și dansuri populare „Rzeszowiacy" din Iniclec (Polonia).

Cu impetuozitate au irupt în scenă, mîndrele fete poloneze, în costume de un viu colorit, secondate imediat de cavalerii lor eleganți. În „Polca cu un punct" dansatoarele păreau că alunecă și plutesc înălțate de o forță invizibilă și uriașe. Toate mișcările erau ordonate, desfășurate cu acea măestrie cîștigată de-a lungul secolelor, transmisă din generație în generație. O veselă și grațioasă cracoviană, un vijelios oberek, o însuflețită mazurcă, au reprezentat cele mai de seamă momente dansante ale spectacolului, tinerii agrementînd, uneori, mișcarea lor înflăcărată cu anumite elemente acrobatice.

Melodiile populare au fost redate cu poezie de fete care la răstimpuri, dansau și mica orchestră alcătuită din cîteva viori, o trompetă și un contrabas. Conducătorul, clarinetist excelent, împlinea și unele roluri solistice. O anumită uniformă le comunica muzicanților un aer ușor ceremonios și deosebit de pitoresc.

Cu totul aproape de noi, *Ansamblul popular de dansuri din Debrețin* ne-a înfățișat într-o interpretare de mare vitalitate focoasele jocuri ungurești, pe muzica ceardașurilor tradiționale.

Dansuri „feciorești" și un dans cu bici mînuit de tînărul interpret Cseh Ștefan cu energie și îndemînare, apoi o seamă de cîntece populare de un nostalgic sentiment, au dovedit perenitatea unei arte care își are împlîntate adînc rădăcinile în sufletul poporului. I s-a decernat Premiul Radioteleviziunii Române.

Ansamblul francez „Correvrats—Vandes" — Corravilliers a prezentat un deosebit interes datorită faptului că este păstrătorul unor vechi tradiții, a unor creații ce datează din veacul XVIII. A prezentat cîntece din vechea provincie nord-răsăriteană franceză Franche-Comté și dansuri de epocă.

Cu dansuri pline de pitoresc cum e *La ronde loraine* formația a cucerit colier-ul de argint, anul trecut, la Festivalul de la Dijon (în vreme ce echipa noastră „Balada" a fost distinsă cu Colierul de aur). Vechi cîntece ca *Lînaă fața mea bălaie* ori *Cu saboții mei* au fost interpretate cu multă gingășie (voci simple, curate) acompaniamentul fiind susținut de o formație instrumentală redusă dar eficace (două saxofoane și doi clarineți).

Ansamblul popular din regiunea Gera (R. D. Germană) cu sediul la Rudolfstadt în Thuringia, unde, în fiecare an are loc, vara, un festival folcloric, cultivă atît dansurile, cîntecele și datinile din diferitele regiuni ale țării cît și dansuri ce exprimă viața oamenilor muncii din fabrici, din gospodăriile agricole. Menționăm „Dansul minunatei brigade a torcătoarelor" și „Sărbătoarea vinului". Formația instrumentală a apărut foarte bine pusă la punct, distingîndu-se prin ritmica excelent păstrată. Cu o deosebită culoare locală, s-au afirmat dansurile vestfalice, cînd tinerele și tinerii au jucat cu multă dezinvoltură și grație, în costume de epocă. Se încearcă stăruitor de asemenea reînvierea vechilor cîntece germane. Revine sfatului popular din Gera meritul de a întreține acest Ansamblu folcloric valoros alcătuit atît din muncitori din fabrici, muncitori agricoli, cît și din ingineri, învățători și elevi.

Festivalul și Concursul internațional de Folclor „România '69" urmărit în capitală și în restul țării de mii și mii de oameni, a generat un puternic entuziasm, în rîndurile cele mai largi ale publicului nostru, față de muzica si dansurile, de portul popular de pretutindeni. În acelasi timp, a prilejuit o indiscutabilă emulație artistică între formatii si o prețuire reciprocă față de grija pentru păstrarea si studierea tezaurului folcloric care în unele regiuni ale țărilor occidentale este, din păcate, pe cale de dispariție. Roadele bogate ale acestei întîlniri între exponenti ai artei populare ce veneau din trei continente nu vor întîrzia să se arate și sîntem convinsi că toti cei participanți sînt si vor fi cei mai sinceri purtători ai unui mesaj universal de pace și prietenie.

J.-V. PANDELESCU

Participanți la Festivalul de Folclor

Festivalul și Concursul internațional de folclor România '69 a adus cu sine un lucru deosebit și nou : sesiunea științifică „Creația populară în contemporaneitate". Aceste comunicări și discuții au dat pentru prima oară folcloriștilor de seamă, prilejul unor confruntări de opinii asupra unor fenomene și tendințe contemporane.

Din convorbirile avute cu unii dintre participanții străini la această sesiune, desprindem cîteva, idei care fie că detaliază unele aspecte cunoscute, fie că aruncă o lumină nouă asupra lor, fie că, în sfîrșit, comunică lucruri cu totul inedite, necunoscute.

Dr. DUȘAN NEDELJKOVIĆ
prof. la Universitatea din Beograd
membru al Academiei de științe sîrbe
dezbate cîteva chestiuni despre creația populară și știința ei.

— Aș dori să răspund la toate întrebările Dv. în cîteva cuvinte, așa cum mi-ați solicitat. Cred că cea care o poate face, este singură evoluția contemporană a creației populare, cu știința sa cea nouă, esențialmente realistă, critică și creatoare. O poate face uneori într-un mod magistral, ca la minunatul Festival și totodată Concurs de folclor internațional, la care am asistat și la Conferința internațională a folcloriștilor etnologi, la care am participat.

Desigur, vedem în epoca noastră trecătoare, folclorul orașelor și satelor, al clasei muncitoare și al grupurilor etnice de minorități naționale în plină renaștere creatoare ; vedem creația populară care, în general, inseparabil tradițională, improvizatoare și novatoare, era totdeauna contemporană, că începe să ia locul viitorului care îi aparține în noua lume a eliberării proletare și populare, a noii prosperități și a noii umanități socialiste.

Iar muzica savantă și artistică profesională, care traversează crizele ei creatoare actuale, ni se pare că ar căuta noi mijloace pentru a deveni mai profund și mai total coextensivă la mijloacele, la totalitatea și libertatea umană a expresiei creației populare ; ea ajunge acolo, cu noile sale mijloace și cu noile sale expresii, ori de cîte ori devine populară.

Ce părere aveți despre folclorul românesc ?

Muzica românească, baletul, literatura și celelalte arte profesionale din România ajung acolo adesea și din plin, datorită bogăției, originalității și vioiciunii creației populare și folcloristicei românești, care ocupă unul din locurile de avangardă în lumea cercetărilor folclorice. Ajutorul acesteia, în România ca și în Jugoslavia sau aiurea, ar putea fi mult mai mare, și va fi, cred, după această conferință internațională a folcloriștilor, la primul Festival și Concurs internațional de Folclor de la București, devenind știință critică și creatoare a creației populare. Orice lege a creației populare descoperită și determinată, trebuie să devină criteriul judecății critice și un nou mijloc de producție, dovedit ca adevărat de noua creație populară.

Ce gîndiți despre caracterul anonim sau cunoscut în procesul de creație și interpretare folclorică de astăzi ?

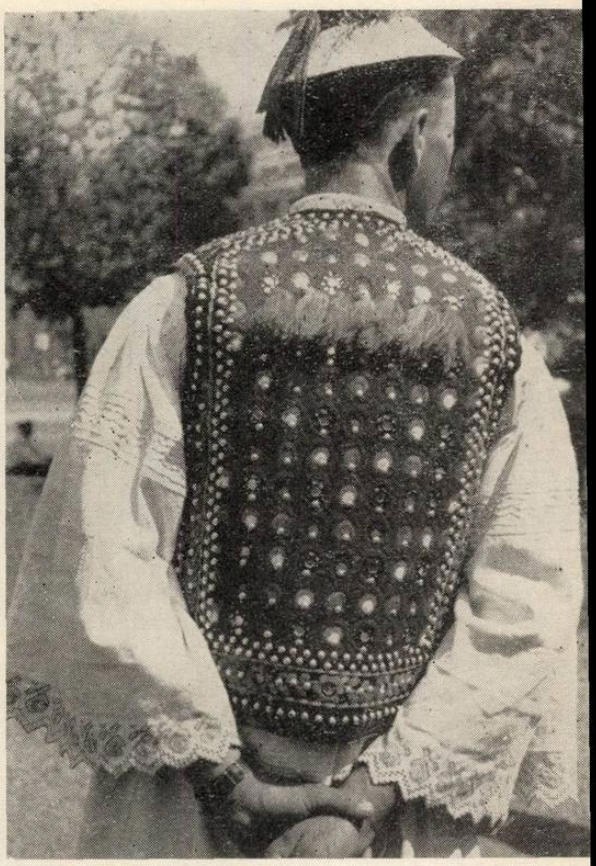
În această perspectivă, chestiunea care se pune din multe părți despre anonimat, ca o caracteristică esențială a fenomenului folcloric sau a creației populare, nu poate să ni se pară decît o chestiune a dogmatiștilor abstracți și foarte întîrziați. Folcloristica, de la nașterea ei nu marca și nu fixa mai puțin, prin pana lui Vuk Karadić, cele mai frumoase poeme epice ale Revoluției sîrbe din 1804, deoarece ea cunoștea persoanele și numele marilor poeți populari ca Filip Visnjić, cari le-au făcut în forma în care le cîntă masele populare chiar azi.

În sfîrșit, la întrebarea Dv. despre „folclor și sociologie" care se pune atît de des în zilele noastre, din moda foarte diferitelor sociologisme, cred să pot răspunde că studiile istorice și sociale adîncite trebuie desigur să fie la baza noii științe folclorice, concretă, exactă, critică și creatoare ; dar, a reduce folcloristica la sociologie, ar fi o greșeală a dogmatismului sociologist, reducînd totul la „social pur" sau la „ființa socială" a metafizicei sau misticii pozitivistă.

Să vorbim cu JEAN MARIE CLÉMENT, *președintele Amicalei internaționale de Folclor :*

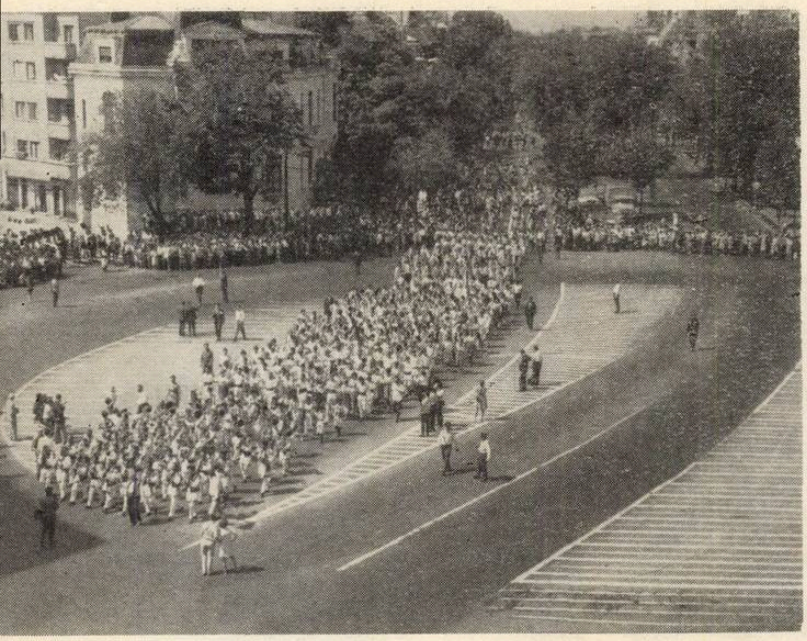
despre aspectul cel mai caracteristic al folclorului francez :

— Folclorul nostru francez nu este vizual, nu este spectacular. Poate de aceea impresia acestui festival a fost puțin în defavoarea noastră — credem noi — celelalte țări prezentîndu-se cu mijloace puternice, scenice, de mare efect,



România

← Buhaiul — Bacău



Oaș

Noi avem o mare scară folclorică, cu aspecte foarte deosebite şi bine definite după regiuni : este cu totul diferit folclorul din Franche-Comté de cel din Bretania, de cel din Catalonia, Savoia, Alsacia, Lorena sau de cel provensal. În unele regiuni el a dispărut cu totul, deoarece oamenii nu-l mai practică ; este ca un prieten care se uzează, sau moare de bătrîneţe. Mai întotdeauna s-a ocolit întîlnirea grupurilor regionale în serbările duminicale, pentru ca să-şi păstreze individualitatea. În orice caz, scopul nostru este de a păstra folclorul cel vechi şi adevărat, cel din stadiul cel mai primitiv şi care, considerăm că nu a fost modificat.

Cum sînt puse în valoare manifestările populare la Dv., în actualitate ?

— Grupuri de studenţi, elevi, funcţionari, rareori societăţi care depind de municipalitate, organizează serbări populare în fiecare duminică în toate regiunile. Sînt iniţiative particulare, ale amatorilor şi nu ale unor profesionişti. Cred că folclorul românesc nu este în acest pericol în care se află cel francez, de a cădea pe mîna unor amatori fantezişti, cari în scopul de a face mai multă plăcere publicului, pot schimba după bunul lor plac orice element, în direcţii uneori poate cu totul străine de specificul naţional.

Care sînt părerile Dv. asupra folclorului şi folcloristicei româneşti ?

Dl. MILOVAN GAVAZZI, cercetător al Institutului de etnografie din Zagreb, ne răspunde :
— În ce priveşte folclorul românesc din trecut, cît şi folclorul viu din zilele noastre, el reprezintă fără nici un dubiu una din cele mai vaste comori ale tradiţiei populare din toată Europa. Din fericire, există din ce în ce mai mult posibilitatea de a-l cunoaşte în tot marele său diapazon, în toate ramurile puterii sale creatoare — vie şi prezentă pînă în zilele noastre.

Folclorul şi sociologia ?

— Folclorul poate fi studiat şi pus în valoare din mai multe puncte de vedere privind caracterul său estetic : din punctul de vedere etnopsihologic, etnologic — ca o parte constitutivă a fiecărei culturi în ansamblul ei — şi, în sfîrşit, din punctul de vedere al rolului său social. Întinderea folclorului din punctul de vedere sociologic atrage din ce în ce mai mult atenţia cercetătorilor sociologi şi în special etnosociologi, rolul său de factor important în viaţa spirituală a omului fiind adesea de domeniul trecutului, studiindu-se cel mai frecvent valorile sale estetice.

ARCADIO DE LARREA PALACIN, corespondent al Academiei regale Spaniole ne vorbeşte despre tradiţie şi contemporaneitate în viaţa folclorului :

Folclorul, înţeles ca expresie a culturii populare, oferă caracteristica de a se întemeia pe o tradiţie care se reînnoieşte mereu. Noile condiţii de viaţă, în special în ceea ce priveşte cultura, cer o accelerare a acestei reînnoiri capabile să creeze formele de adaptare la acele condiţii noi, forme care se sedimentează. Ei bine ; în domeniul muzicii, nu există azi circumstanţe care să permită sedimentarea. Muzica numită uşoară, ea singură destinată să fie baza viitoarelor forme folclorice, se caracterizează printr-o imensă instabilitate. Unele cîntece şi dansuri nu durează nici trei sau patru luni şi sînt înlocuite fără încetare de altele distincte, ba chiar opuse. Prin fenomen folcloric se înţelege azi tendinţa de a-l considera spectacol, nu ca participare activă la realizările sale, ci doar ca bucurie realizată de alţii — ceea ce este o altă caracteristică actuală —, şi este după părerea mea, în totală contradicţie cu noţiunea de folclor.

Care sînt opiniile Dv. despre folclorul şi folcloristica românească ?

Cunoşteam foarte superficial folclorul românesc şi voi mărturisi că bogăţia şi varietatea sa m-au condus la convingerea că-mi lipseşte mult pentru a avea o idee acceptabilă despre ceea ce este el. Cred că această folcloristică se află pe cea mai înaintată treaptă între toate celelalte din lume.

Există un număr ridicat de excelenţi cercetători ; există realizări exemplare de muzee şi arhive, iar la popor, şi la acei care îl orientează şi conduc, o mare consideraţie pentru valoarea reală a folclorului. Nu locuri comune frecvente, pentru a fi repetate în discursuri fără ecouri în realitate, ci sentimente şi convingeri traduse în lucrări.

Ce părere aveţi despre actualitatea valorilor folclorice în cercetările compozitorilor contemporani şi în procesul însuşi de creaţie al acestora ?

Nu pot vorbi decît de muzica spaniolă.

Ultimii reprezentanţi ai tendinţei care considerau folclorul ca o sursă de inspiraţie — neluînd documentele folclorice aşa cum sînt, ci încercînd să descopere legile interne ale existenţei sale — sînt Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo şi Ernesto Halffter, pentru a cita trei nume foarte cunoscute. Muzicienii care au apărut apoi, urmează alte drumuri. Noua concepţie asupra muzicii respinge cu totul folosirea elementelor folclorice în creaţie. Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Leonardo Balada, Carmelo Bernaola etc., încearcă să descopere un nou univers muzical, fără legătură cu acela considerat valabil pînă acum, şi în care era integrată muzica folclorică.

Material realizat de **SIMONA ODOBESCU**

Retrospectivă

Cea de a XXV-a aniversare a Eliberării a prilejuit și în domeniul muzicii o seamă de manifestări importante, între altele : concerte corale, simfonice și de cameră. Ele au fost consacrate exclusiv muzicii românești. Au fost lucrări intrate de mult în patrimoniul artistic, cît și creații din ultimul sfert de veac, ale compozitorilor noștri.

Sub semnul valoroasei tradiții a muzicii noastre corale, s-a desfășurat prima parte a Concertului de muzică românească susținut la Ateneul Român de corul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Vasile Pîntea. Am urmărit și vom urmări totdeauna cu mult interes piese ca *Revedere*, de Dumitru Kiriac, acest mare maestru al muzicii noastre corale. El a știut să creeze corespondențe de comunicativ lirism în raport cu minunata poezie eminesciană. Este o muzică de suflu nostalgic, în același timp o muzică diatonică, în care melodia fluentă este prezentată cu o cunoaștere adîncă a latențelor armonice ale cîntecului românesc.

Tot astfel la Ion Vidu, melodia de pură esență românească din *Preste deal* apare prelucrată cu mult simț artistic în raport cu exigențele textului, cît și ale formei.

Un cîntec în care recunoaștem străvechea doină, precum și hora oltenească este *Pastorala* de Nicolae Lungu. Cîntecul e direct, popular, prezentat în forma sa nativă, vocile bine conduse.

Vasile Popovici a fost prezent cu *Seara pe deal*, cor scris în tonalitate minoră și în stil romantic, inspirat de nepieritoarea frumusețe a poeziei cu acest nume, iar Achim Stoia, cu *De dor și veselie* în care cîntecul liric și, la început, sentimental, face loc celui vesel, exuberant și cu unele sincope tipice anumitor dansuri populare.

Cîntecul lung românesc, de cele mai multe ori în stil de baladă haiducească, și-a găsit o expresie tulburătoare în *Doina Oltenească* a lui Paul Constantinescu. Stihurile *Oltule, Oltețule, măi, secați-ar izvoarele și toate pîraiele* etc., în care imprecația populară răzbate ca un blestem, pe o muzică dramatică, au fost redate cu o caldă simțire de baritonul Pantazi Dumitrache — voce generoasă bine timbrată, dicțiune excelentă — pe acompaniamentul în surdină al corului.

Vocea frumos colorată, caldă, catifelată a mezzosopranei Mihaela Mărăcineanu a redat cu simț dramatic cunoscutul cîntec *Dorul* de Constantin Baciu, pentru a cărui riturnelă finală, mișcată, veselă, interpreta a găsit, apoi, accentele potrivite. În cîntecul *Sub steagurile țării* Felicia Donceanu a reușit să redea prin mijlocirea unei melodii lirice, armonizată curajos, un conținut înălțător.

Frumoasele versuri ale poetului Alexe Mateevici *Limba noastră e limba sfîntă / Limba vechilor cazanii / Care o plîng și care o cîntă / Pe la vatra lor, țăranii*, și-au aflat în Doru Popovici un tălmăcitor inspirat. Păstrîndu-se în marea tradiție a muzicii noastre corale, compozitorul a eliminat elementele de convențional, scriind o muzică al cărei modalism plăcut și accesibil prinde pe ascultător.

În program au figurat la loc de cinste cîntecele cu caracter eroic, maiestuos, închinate Patriei, scrise cu măestrie de către Ioan D. Chirescu *(Înalță-te frumoasă țară)*, Theodor Bratu *(Țară dragă, țară floare)*, George Derițeanu *(Odă Patriei mele)*, Două balade de Tudor Ciortea precum și piesele *Codrul* de Alexandru Velehorschi și *Miorița* de Emil Lerescu.

Să subliniem o dată cu acestea cîntul îngrijit al corului Filarmonicii și al soliștilor desprinși din sînul ei — Rodica Rădulescu, Aurelia Diaconu, Sergiu Dan Pop și Mircea Anghel. Dirijorul Vasile Pîntea a impulsionat interpretărilor nuanțe dinamice cît mai variate în raport cu exigențele lucrărilor prezentate.

Concertul susținut de orchestra simfonică a Radioteleviziunii a avut de asemenea un program de muzică românească. După Rapsodia a doua în Re major de George Enescu, căreia dirijorul Emanuel Elenescu i-a reliefat întreg dramatismul, toată poezia și acel caracter pastoral atît de evocator al plaiurilor noastre, am urmărit Concertul pentru vioară și orchestră de Paul Constantinescu. Este o lucrare extrem de rar executată.

Dincolo de forma concertului, mai mult sau mai puțin clasică, de inspirația personală a temelor și armonizarea lor mai îndrăzneață, este de arătat că această lucrare se adresează exclusiv unui virtuoz al viorii. Într-adevăr, ea supune pe interpret la probe de bravură dintre cele mai dificile, cărora tînăra și dotata violonistă Mariana Sîrbu le-a făcut față cu succes. Am admirat adevăratul tur de forță, de a fi învățat fără greș o asemenea lungă și exigentă lucrare. Mariana Sîrbu a vădit o trăsătură sigură de arcuș, în pasajele de virtuozitate cu caracter popular pe care numai un violonist încercat le-ar fi putut executa cu un asemenea brio. Intonația a apărut de o justețe ireproșabilă. Tonul său în cantilena lirică : vibrant, cald. Violonista, deși atît de tînără, încă pe băncile școlii, își desăvîrșește necontenit maturitatea de gîndire a muzicii. Laureată a Concursului internațional „George Enescu" Mariana Sîrbu e promisă, sîntem convinși, unor izbînzi artistice dintre cele mai mari.

Am reauzit, la lungă distanță, în timp, *Imagini bucureștene* — trei mișcări simfonice de Pascal Bentoiu. Renunțarea la anumite subtitluri (care să dea o orientare ascultătorului către tîlcurile cu caracter programatic ale acestor mișcări) nu știrbește, credem, cu nimic, caracterul dinamic și sugestiv al primei, lirismul suav al celei de a doua, în care apropierea de muzica românească este mai evidentă, ca și momentele de umor ale ultimei — relevate cu o atitudine activă și sobră de către dirijor.

Concertul s-a încheiat cu *Simfonietta* de Ion Dumitrescu. Dirijorul Elenescu ne-a făcut să retrăim robustețea cît și lirismul pătruns de optimism, ce stă la temelia acestei lucrări care vădește totodată o

mare unitate stilistică și o aderență trainică la creația populară — deși tot materialul tematic e de invenție personală a compozitorului. Sînt relevabile cîteva momente deosebite din execuția orchestrei : chipul cantabil în care corzile s-au achitat de sarcina lor în prima mișcare, intervenția burlescă a fagotului în scherzo, cîntul elegiac și expresiv al oboiului în partea a treia, și participarea activă a trompetiștilor la redarea exuberantului final.

Prilejul festiv al gloriosului 23 August ne dă dreptul — chiar obligația — să evidențiem, fie și pe scurt, valorosul ansamblu artistic de cîntece și dansuri al Armatei, de sub conducerea artistului poporului, colonelul Dinu Stelian.

Creiat la scurt timp după Eliberare, Ansamblul cuprinde un cor de circa 60 voci bărbătești, selecționate cu grijă, cultivate cu atenție. Formația a ajuns la o sudură deplină, la o frumoasă omogenitate sonoră atît în ceea ce privește partida tenorilor cît și a baritonilor și bașilor — aceștia din urmă avînd pedaliști a căror gravitate impresionează deosebit de plăcut. Se cîntă viguros, dar totodată cu intensități sonore diferențiate pe care conducătorul Ansamblului le creiază judicios, în raport cu exigențele de fond ale muzicii interpretate. Repertoriul Ansamblului — cîteva sute de piese corale — cuprinde cîntece populare și de masă atît românești cît și străine, piese clasice și romantice, coruri din opere, operete, cantate și oratorii. Nota originală a repertoriului o dă însă caracterul folcloric al corurilor prezentate. În această ordine de idei se cade a fi citat în primul rînd corul *Ana Lugojana* inspirat lui Ion Vidu de cîntecul popularizat de vestitul lăutar Nica Iancu Iancovici și pe care Ansamblul îl interpretează cu acea vioiciune care caracterizează acest joc bănățean. O seamă de coruri au la temelie focoase ritmuri populare cum e însuflețitul joc de doi *Ca la Breaza* de Gheorghe Danga sau vijelioasa sîrbă, din *Foicică de cicoare* de Dinu Stelian. Tot în cîntecele lui Dinu Stelian, armonizate cu un colorit bogat și contrapunctate cu talent, aflăm filonul lirismului de mare duioșie propriu străvechii doine românești, după cum în *Cîmpoiul* de același compozitor scris în colaborare cu Al. Colfescu aflăm elemente de ordin imitativ care sugerează acest instrument popular tot mai rar întîlnit la horele noastre.

Alte cîntece remarcabile prin caracterul lor românesc, prin reala măiestrie cu care au fost armonizate, *Cîntec de dor* de Gheorghe Cucu, *Mîndru-mi zice cetera,* cîntec oșănesc, de Sergiu Sarchizov, *Cin-te gustă se-nsenină* de Emanuel Elenescu, *Zorii secerătorilor* de Alfred Mendelsohn etc., au fost redate cu vibranta participare a corului Ansamblului și a soliștilor vocali Maria Dumitreasa și Marcel Trandafirescu, sub îndrumarea competentă, dinamizantă și de ținută artistică a dirijorului Dinu Stelian. Ele au fost înregistrate pe un disc, a cărui primă destinație este aceea de a înfățișa aceste pagini alese din muzica noastră corală, peste hotare.

La Filarmonica „George Enescu" dirijorul Mircea Basarab a prezentat, în primă audiție, „Uvertura de concert" de George Draga, lucrare scrisă în cinstea Congresului al X-lea al partidului. Tînărul compozitor, lucrează... fără zgomot. Vrem să spunem că, pe nesimțite, a dat la iveală Sonate, o simfonie, un cvartet de coarde, lucrarea „Eterofonii" pentru coarde, suflători și percuție și, recent, „Uvertura de concert" ascultată. George Draga stăpînește un meșteșug componistic serios, care apare fără ostentație, pe care și-l desăvîrșește cu metodă în fiecare lucrare nou apărută. Ideile sale muzicale sînt clare, construcția explicită. Autorul își impune totdeauna o anumită austeritate în alegerea materialului tematic ca și în organizarea lui. Uzînd de totalul cromatic și realizînd o polifonie care merge pînă la cinci voci, ca și de moduri ritmice diverse, încredințează întreg materialul sonor, coardelor și suflătorilor. Muzica apare diatonică, aerată și accesibilă, ușor sezisabilă. Dincolo de economia mijloacelor „Uvertura de concert" mai are un avantaj : este și scurtă — ceea ce îi asigură un *atout* în plus.

Am ascultat, cu același prilej, tot în primă audiție, o lucrare de proporții mari : Simfonia a VI-a „Armonia" de Wilhelm Berger. Am dori să arătăm, chiar și în cadrul acestei „retrospective" care prin forța lucrurilor prezintă, în rezumat, viața muzicală lunară, evoluția „în săgeată" ascendentă, a compozitorului Berger. Trecem peste rodnica, substanțiala și aprofundata sa activitate muzicologică spre a sublinia că în compoziție, domeniul simfonic și cel de cameră au fost acoperite de Wilhelm Berger, în anii din urmă, cu lucrări valoroase, originale și profunde, de un puternic conținut, care i-au atras unanima prețuire, atît la noi cît și peste hotare. Azi compozitorul se situează printre fruntașii creației muzicale și pe bună dreptate. Este de-a dreptul impresionantă prodigioasa sa activitate care constituie un bun și elocvent exemplu, un îndreptar și un stimulent pentru oricine. În creația sa simfonică, pentru a ne referi numai la aceasta, beneficiind de o frumoasă cultură, el nu a neglijat marea tradiție romantică. Fără a se așeza cu necesitate în mijlocul lucrurilor și vieții, compozitorul a înțeles totuși să coboare cît mai profund în forul interior al lumii sale de gînduri și emoții pe care privindu-le cu o acuitate, am spune stendhaliană, le dă glas prin mijlocirea muzicii. Wilhelm Berger fără a se desista de viața cotidiană, de muncile cu caracter obștesc pe care le împlinește cu devotament și dăruire, găsește timp totuși — și aici e marea sa forță de abstragere și concentrare — să se replieze asupra sa, să se interiorizeze. El este cu evidență un poet și un remarcabil artist, iar discreția și reticența, rezerva sa sînt pilduitoare. Compozitorul nu se răspîndește în strigăte și gesturi mari ci înțelege ca să redea prea-plinul sufletesc așa cum crede mai bine, prin mijlocirea artei sunetelor — privință în care stăpînește un meșteșug ales. Și aici atingem substanța însăși a creației sale muzicale. Dispunînd de o capacitate de exprimare care are la temelie o solidă cultură de autodidact, compozitorul a înțeles să uzeze atît de scriitura muzicală pe care i-o pune la îndemînă clasica gramatică a sunetelor cît și unele elemente din arsenalul noilor cuceriri postweberniene, dar numai ca mijloace eficiente în vederea unei mai comprehensive expresii atît față de muzicieni cît și de marele public, față de acel „monsieur tout le monde" de care se cere să ținem seama, fără îndoială, totdeauna. Realitatea este că și pentru

muzicieni și pentru public, producția artistică din ultimul deceniu a lui Wilhelm Berger, este un act de creație artistică incontestabil, foarte complex, dar accesibil, grăitor pentru sinceritatea, competența și dăruirea cu care a fost realizat. Așa s-a prezentat în prima sa simfonie „Lirica", în cea de a doua „Epica", apoi în a treia „Dramatica", a patra „Tragica", a cincea „Solemna" și, în recenta primă audiție a simfoniei a șasea „Armonia".

Urmărind cu atenție, la concert, această lucrare — am deslușit bine temeiurile de ordin reflexiv și de introspecțiune care l-au condus pe compozitor în eșafodarea ei. Nu vom proceda la o cercetare de ordin morfologic a simfoniei. Ea va fi analizată temeinic în paginile revistei noastre. Ținem să arătăm doar că, alcătuită din două mișcări, lucrarea apare încărcată de tensiune în partea întîia, unde lirismul intens și adînc redat prin participarea îndeosebi a instrumentelor de coarde merge către o culminație dramatică puternică, pentru ca în partea a doua, după o pauză generală, să aflăm o atmosferă calmă, etală, de meditație contemplativă la redarea căreia suflătorii, îndeosebi flautul, precum și multitudinea instrumentelor de culoare sînt folosite din plin — totul sfîrșindu-se în chip liniștit și olimpian.

Lucrarea aduce o nouă verigă de seamă în lanțul creației compozitorului, reprezentînd o contribuție în plus la dezvoltarea simfonismului nostru contemporan.

La același concert, Valentin Gheorghiu a interpretat propriul său concert pentru pian și orchestră. Lucrarea bine cunoscută și apreciată atît la noi cît și în străinătate (recent a fost cîntată și imprimată de compozitor la München) s-a bucurat de o interpretare avîntată și generoasă, în același timp de o mare vigoare tehnică și cu o deosebită strălucire.

Contribuția dirijorului Mircea Basarab și a orchestrei simfonice la prezentarea acestui exigent concert se cuvine subliniată. S-a muncit cu seriozitate. S-a cîntat cu îngrijire. A fost o manifestare artistică de frumoasă afirmare a creației simfonice românești.

Domeniul românesc al muzicii de cameră a fost reprezentat cu strălucire atît prin compozitorii cît și interpreții care l-au ilustrat.

Soprana Emilia Petrescu, această desăvîrșită interpretă, a redat mișcător de frumos, cu un elevat simț artistic, liedurile *Pasărea înaltă* și *Chiparosul* de Mihail Jora. Suavele stihuri de o atît de gingașă înfiorare și de ascuțită sensibilitate ale mult regretatei poete Mariana Dumitrescu, veșnic vie în gîndul și inimile noastre — stihuri pentru care compozitorul a găsit corespondențele sonore cele mai adecvate, au fost redate cu o dicțiune ireproșabilă. Le-am ascultat cu sentimentul complex al superioarelor satisfacții estetice dar și cu strîngerea de inimă a regretelor pentru tînăra artistă dispărută.

În *Cîntec pentru adormit Mitzura* pe versuri de Tudor Arghezi și *Cîntec de leagăn* pe versuri de Șt. O. Iosif, Paul Constantinescu a creiat melodii lente, visătoare dar viguroase, mișcate. Foarte românesc, în stil de baladă nostalgică, este *Cîntec de leagăn* de același compozitor, transmutat la urmă într-o horă mișcată. E mai degrabă un poem liric foarte evocator.

În lied-urile Feliciei Donceanu *Pași* pe versuri de George Călinescu și *Coșarul alb* pe versuri de Tudor Arghezi, am deslușit o ingenuitate rafinată. Sînt scrise cu originalitate, vădind talent și spirit. Compozitoarea s-a ferit de acele salturi intervalice mari care nu credem că fac... deliciile nici măcar ale autorilor.

Emilia Petrescu, acompaniată cu discreția cerută de pianistul Nicolae Rădulescu, a redat fiecare cîntec în nota sa cea mai justă, uzînd judicios de eminentele sale însușiri vocale.

Un compozitor talentat și într-o pozitivă afirmare este Mihai Moldovan. *Incantații* pentru clarinet și pian este o lucrare ce se ascultă cu interes și cu plăcere. Am prețuit o dată mai mult arta interpretativă a marelui artist care este clarinetistul Aurelian Octav Popa. El știe să moduleze sunetul într-un chip deosebit de subtil, să-i comunice o forță imensă sau să-l ducă pînă la un tînguit molcom, o șoaptă abia audibilă. În debutul lucrării a imprimat sonorităților rezonanțe ca de bucium, cu note lung ținute de o forță emoțională care prinde pe ascultător, dar și cu salturi imense în acut pentru a reveni la buciumarea inițială, vibrantă, de mare căldură care se pierde într-un indicibil pianissimo... Ne-a plăcut apoi, după o pauză generală, tema care se repetă obsesiv, realmente de incantație, și pe care Aurelian Octavian Popa a redat-o catifelat, dulce, dar și cu unele accente pătrunzătoare, gen Richard Strauss cînd îl duce pe Till la spînzurătoare... După aceste pasaje solistice nu mai puțin interesante au apărut și intervențiile succedente ale pianului care mînuit cu talent și precizie de Alexandrina Zorleanu ne-a dat impresia de Scarbo ravelian. Cele două instrumente au dialogat apoi cu vioiciune pentru ca, în final, compozitorul să-i solicite solistului tururi grele de virtuozitate, adevărate acrobații sonore încît clarinetul părea, uneori, că e flaut piccolo. Aurelian Octavian Popa este un mare artist și în capricioasa și pretențioasa sonată de Tiberiu Olah, pentru clarinet solo a avut realizări de-a dreptul uluitoare. Însăși cantilena lirică este împinsă, în două reprize, la limite de execuție ce nu mai pot fi depășite în stridențe și care se învecinează cu ultrasunetele.

Concertul s-a bucurat de participarea pianistului Valentin Gheorghiu și a violonistului Ștefan Gheorghiu care au cîntat *Sonata op. 14* de Pascal Bentoiu. Într-o perfectă comuniune a intențiilor interpretative, cei doi soliști au redat, cu măiestrie, această muzică senină, în a cărei melodică fin cizelată se poate recunoaște filiația enesciană (partea I-a) pentru ca în mișcarea următoare, dialogul să aibă o alură activă, foarte animată.

Am ascultat, în încheiere Concertul pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduță, interpretat de orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu". Dirijorul Paul Popescu a evidențiat luminos atît arhitectura bine proporționată, specifică creației compozitorului Toduță, de asemenea lirismul cu caracter de doină nostalgică precum și însuflețirea din ultima mișcare-ecou a vioaielor jocuri românești. Alcătuită din artiști instrumentiști de prim ordin (Avy Abramovici — concert-maestru, Jeanine Costescu — violă, Alfons Capitanovici — violoncel, Ion Bădănoiu —

corn ş.a.) orchestra de cameră, este o formaţie care se afirmă necontenit sub îndrumarea dinamicului şi priceputului dirijor Paul Popescu. Succesele repurtate în vara anului acesta în Austria, la Linz şi Gratz, ne bucura cu atît mai mult cu cît au fost repurtate în faţa unui public cunoscător şi exigent.

Activitatea muzicală, prin forţa lucrurilor mai redusă în timpul verii, ne-a dat putinţa să urmărim şi unele emisiuni muzicale ale televiziunii. Ţinem să relevăm în primul rînd faptul cu totul pozitiv că muzicii simfonice i se acordă un tot mai important loc. Cînd este vorba şi de muzica românească, popularizarea acesteia prin mijlocirea micului ecran este cu atît mai importantă. In această ordine de idei vom menţiona concertul dat de orchestra de studio şi corul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" care, sub conducerea dirijorului Grigore Iosub a prezentat o nouă lucrare a compozitorului Walter Mihai Klepper, cantata „Anotimpurile frumuseţii". Inspirîndu-se din realităţile prezente, compozitorul a creat o muzică luminoasă şi stenică. O dată mai mult, dovedeşte că nu se îndepărtează de crezul său artistic, acela de a făuri o muzică melodioasă care să placă unui cît mai larg auditoriu, pentru a nu mai vorbi de orchestraţia sa colorată.

În cadrul aceluiaşi concert am ascultat în primă audiţie şi „Corale" de Smaranda Oţeanu. Este un poem simfonic inspirat de versurile poetului Zaharia Stancu şi în care tînăra compozitoare, care s-a făcut cunoscută mai întîi în domeniul criticii muzicale, se dovedeşte a stăpîni şi compoziţia : o muzică de ţinută artistică sobră, neconcesivă şi în care autoarea, cunoscînd o seamă de cuceriri ale scriiturii contemporane, înţelege să nu facă paradă de ele, lăsînd liber curs unei emoţionalităţi în care am recunoscut noblete şi bun gust.

Să arătăm în încheiere atît ţinuta serioasă şi munca de calitate a dirijorului Iosub şi a orchestrei de studio cît şi contribuţia soliştilor Maria Slătinaru şi Nicolae Constantinescu.

În luna august am avut şi oaspeţi de peste hotare : Corul de fete al Radiodifuziunii daneze care a dat, în sala de studio a Radioteleviziunii noastre, un concert.

Micul ansamblu, alcătuit din 35 de elemente vocale, şi-a dobîndit o recunoaştere apreciabilă — şi justificată — nu numai în Danemarca, dar şi peste hotare, în Norvegia, Suedia, Austria, Bulgaria etc. De peste trei decenii, noi şi noi generaţii de tinere vlăstare s-au încadrat acestei formaţii care îşi păstrează însă permanenţele sale artistice : o remarcabilă disciplină vocală, cu un stil sobru şi natural al interpretării, un repertoriu ce se eşalonează de la marii clasici ai muzicii pînă la cei contemporani, cu o atenţie deosebită asupra compozitorilor danezi.

În piese de Purcell şi Haendel ca şi în corale de Bach s-au făcut apreciate fermitatea intonaţiei, puritatea şi graţia simplă a expresiei. Compozitori romantici danezi (Niels Gade, Peter Heise, Olenic Roung, C. E. Weyse ş.a.) au fost prezenţi în program cu lucrări care au demonstrat profilul şcolii daneze, ancorate în tradiţia scriiturii muzicale a veacului trecut.

Un potpuriu de cîntece şi jocuri din Faröe a adus în scenă interesantul folclor muzical şi dansant din aceste îndepărtate insule ale Atlanticului de nord. A impresionat cîntecul compus de Carl Nielsen care ilustrează tradiţia, dragostea de libertate a poporului: în sala de concert a Radioteleviziunii s-a făcut întuneric iar fetele au intrat cu lumînările aprinse intonînd un cîntec de o angelică puritate. Sven Schultz a evocat în lucrarea sa corală — o pastorală — dimineaţa de vară a ţăranului danez, munca sa rodnică. Armonii foarte consonante am aflat şi în piesele compozitorului Jens Byerre („Unei tinere mame" şi „Floarea soarelui", cîntece tinereşti pline de însufleţire).

Dirijorul Tage Mortensen şi pianistul acompaniator Paul Schoenemann ţin cu uşurinţă, în mînă, acest cor bine organizat, aceste voci curate, egale, care s-au afirmat cu simplicitate, cu o ţinută impecabilă, distinsă. Dar cel mai mare succes l-au obţinut blues-ul din opera Porgy and Bess de Gershwin în aranjamentul pianistului Schoenemann, ca şi celebrul blues Bassin Street — dedicat oraşului New-Orleans, şi în care tînăra solistă Fritze a dovedit însuşiri interpretative cu totul excepţionale, atît sub raportul intonaţional cît şi ritmic. A fost obligată să biseze aceste piese. Seara s-a încheiat cu o suavă prezentare a cunoscutei piese „Somnoroase păsărele" de Flondor, cîntată în limba română — ceea ce a atras şi mai mult simpatia ascultătorilor.

J.-V. P.

Al IX—lea Concurs republican al artiştilor amatori

Cel de al IX-lea Concurs republican al artiştilor amatori de la oraşe şi sate, organizat în comun de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Uniunea Generală a Sindicatelor, Uniunea Tineretului Comunist şi Uniunea Centrală a Cooperativelor Meşteşugăreşti, s-a încheiat. Faza sa finală s-a desfăşurat în timpul celui de al X-lea Congres al Partidului, terminîndu-se cu cinci zile înaintea sărbătoririi celei de a XXV-a aniversări a eliberării patriei. Fiind închinat acestor două evenimente istorice, concursul a căpătat multilaterale şi adînci semnificaţii. El a constituit o grăitoare şi emoţionantă demonstraţie a imensei bogăţii de talente artistice de care dispune poporul nostru, descoperite şi valorificate pe coordonate estetice superioare în anii construcţiei socialiste, datorită sprijinului acordat şi condiţiilor prielnice de dezvoltare create permanent de partid şi de stat ; 11 000 formaţii artistice de amatori, grupînd cca. 200.000 de cîntăreţi, dansatori, rapsozi şi instrumentişti, oameni ai muncii iubitori de frumos, care-şi consacră timpul liber nobilelor îndeletniciri artistice,

au oferit milioanelor de spectatori suite de admirabile spectacole. Ei au exprimat astfel, în graiul convingător al artei, dragostea fierbinte față de patrie, încrederea nestrămutată a poporului nostru în conducerea de partid, optimismul și elanul constructiv, hotărîrea de a înfăptui măreţele prevederi ale celui de al X-lea Congres al Partidului Comunist Român.

Din multitudinea echipelor participante la concurs, pe parcursul etapelor de selecţionare, aproximativ 16.000 artiști grupați în peste 500 de formații, au primit dreptul de a participa în faza finală, care s-a desfășurat — ca de obicei — la București. Numărul mare de finaliști, neatins încă de vreuna din manifestările analoage precedente, a făcut necesară delimitarea pe genuri de artă, spectacolele desfășurîndu-se simultan în sălile Ansamblului U.G.S.R., Teatrului de comedie și Teatrului „Constantin Tănase". Însuși juriul central — prezidat de artistul poporului compozitorul Ioan D. Chirescu — din care au făcut parte numeroase personalități ale muzicii românești ca artistul poporului Dinu Stelian, maestrul emerit al artei Dumitru D. Botez, artiștii emeriți, compozitorii Achim Stoia, Florin Comișel precum și Laurenţiu Profeta, Radu Șerban, Mircea Neagu, Zoltan Aladar, George Sbârcea și alții, a trebuit să lucreze în secţiuni paralele, fapt unic în analele concursurilor.

Așadar, să cunoaștem *pe cei mai buni dintre cei buni* muzicieni amatori ai anului '69.

CORURI MIXTE

a) *Formații sindicale*

Pe parcursul celor 10 zile ale finalei, cîteva coruri s-au detașat de celelalte. Ele reprezentau Uzinele „23 August" și „Republica", Direcţia regională C.F.R. Galați, Sindicatul Învățămînt Craiova, pe muncitorii din Constanţa, ceferiștii din Feteşti și cadrele didactice din Olteniţa și Sibiu. Din punct de vedere al vocilor, am remarcat corul constănţean, ca omogenitate cel bucureștean, ca acurateţe craiovenii, iar pentru tinereţe și repertoriu feteștenii, în timp ce ceferiștii gălăţeni și profesorii din Olteniţa și Sibiu au constituit veritabile surprize de capacitate artistică în ansamblu. Premiul I și titlul de Laureat a fost acordat formaţiei Uzinelor „23 August" și „Republica". Considerăm că acest cor, provenit din fuziunea a două mari echipe — care au cucerit pe rînd în anii trecuți premii și alte titluri — a suit, pe drept, treapta cea mai înaltă a concursului. Din cele două coruri, s-au selecţionat cele mai bune elemente, îndrăgostite cu adevărat de arta corală. Masivitatea sonoră, experienţa de concurs, căpătată în sute de manifestări — repertoriul abordat, la care s-a adăugat priceperea dirijorului Victor Dogaru, au cîntărit greu în balanţa premiilor. Menţionăm, ca cel mai important element, inițiativa comitetelor sindicale din cele două mari uzine apropiate, de a unifica două formații slăbite, într-una puternică și permanentă. Acest fapt vine în concordanţă cu recomandările făcute de Consiliul Central al U.G.S.R. de a se renunţa la *număr* in favoarea *calității*. Ideia vine tocmai în sprijinul reînființării vechilor *corale municipale* sau pe sectoare.

Marele „nedreptățit" al concursului a fost corul mixt al Sindicatelor din Constanţa (premiul II). Succesul formaţiei a fost prejudiciat de problematica alcătuire a repertoriului, de aceasta fiind responsabil dirijorul Boris Cobasnian. Vocile foarte frumoase, puternice, curate și bine lucrate ale coriștilor, au fost puse în valoare doar în lucrarea „Se ceartă cucul cu corbul" de Paul Constantinescu. Cunoșteam de mult timp tenacitatea dirijorului constănţean dar a aborda cu un amator Cantata Profana nr. 212 de Johann Sebastian Bach, constituie un fapt temerar, care poate fi mai mult dăunător decît constructiv. Aprofundarea stilului contrapunctic, bazată pe însușirea tehnicilor vocalizelor, era strict necesară pentru ca acurateţea și limpezimea creaţiei marelui compozitor să poată ieși în evidență. Din păcate, lipsind aceste două elemente, coriștii constănţeni au interpretat cum au putut lucrarea, în orice caz nu la o înălțime artistică deosebită. În sfîrșit, o altă greșeală decisivă a constituit-o abordarea cîntecului „În lume nu-s mai multe Românii", creaţie proprie a dirijorului. Lucrată tot într-un stil contrapunctic, vizibil influenţat de Bach, adăugînd și treceri armonice dificile și de surpriză, interpretarea ei a suferit de aceleași inconveniente. Pentru cei din Constanţa — ca și pentru alți asemenea amatori — această experienţă va fi folositoare în viitor.

Tinereţea a fost prezentă în scenă, în primul rînd, prin ceferiștii din Feteşti (premiul III). Fără să se ridice la valoarea arătată în cadrul trecutelor concursuri, sîntem convinși că permanenţa activității muzicale cu tineretul, dublată de experienţa „veteranilor", va aduce acestui cor potenţele interpretative pe care le așteaptă. Am ţinut să menţionăm formaţia ialomiţeană, deoarece considerăm că atragerea tineretului spre muzica corală este un bun cîștigat, iar acest exemplu ar putea fi urmat și de alte colective.

Cîteva surprize neplăcute. Absenţa totală din concurs a corului Combinatului Metalurgic din Reșiţa, laureat în mai multe rînduri la manifestările precedente, ca și prezenţa destul de anemică a siderurgiștilor hunedoreni sau a ceferiștilor clujeni, au constituit concluzii mai puţin fericite. Renunţarea la corul și orchestra simfonică din Reșiţa demonstrează o slabă capacitate de promovare a resurselor artistice din localitate, de către cei care sînt chemați să o facă, iar plecarea dirijorului Constantin Ungureanu de la conducerea formaţiei muzicale hunedorene, este resimțită din plin. Tot atît de neînțeleasă apare prezenţa unui repertoriu cunoscut de mult timp la corul C.F.R. Cluj, în orice caz, puţin edificatoare pentru cadrul, importanţa și semnificaţia actualului concurs. Aceasta, deși dirijorul M. Breazu este un artist de talent, cu multă experienţă și cunoștinţe muzicale.

b) *Formații din cadrul așezămintelor culturale*

Se poate spune, cu deplin temei, că mai toate premiile acordate corurilor așezămintelor au putut fi prevăzute, cu foarte mici erori de apreciere. Pe primul plan se înscriu două formații valoroase, cu permanenţă concertistică, avînd un repertoriu bogat și

divers, ca stil și conținut. Obținînd titlul de Laureat, corul Palatului Culturii din Ploiești și-a adăugat în palmares și această nouă distincție. Ne-am obișnuit ca la acest colectiv artistic — care colaborează asiduu și cu filarmonica din localitate — să aflăm o sonoritate și o dicțiune perfectă. Nuanțele fine din „Vous perdez temps" de Claudin de Sermisy, acuratețea perfectă din „Păstorița" de Marțian Negrea, spiritul poetic autentic ce se degajă din dificilele „Liebeslieder Walzer" de Brahms, elanul patriotic în interpretarea cîntecului „Țară, doină de viteaz" de Ludovic Paceag, au demonstrat că această formație rămîne una dintre cele mai serioase și active din mișcarea corală românească. Aceleași cuvinte de prețuire, pentru dirijorul său, prof. Gh. C. Ionescu.

De mulți ani, lugojenii ardeau de dorința cuceririi podium-ului învingătorilor, la marile întreceri artistice. Iată însă că în acest an, corul Casei de cultură „Ion Vidu" din Lugoj și-a văzut năzuințele împlinite, cucerind pe lîngă titlul de Laureat, și Premiul special al Uniunii Compozitorilor ca și Diploma de onoare a C.C. al U.T.C. Ascultînd repertoriul de concurs, format din lucrările „Stindard de libertate" de I. D. Chirescu, „Samson" de G. F. Haëndel și „Miorița" de Paul Constantinescu ne întrebam, cît timp și cîte eforturi i-au necesitat dirijorului Remus Tașcău, pentru a ajunge la această admirabilă interpretare ! La acest valoros cor, continuator strălucit al unei foarte vechi tradiții corale românești, deținător a numeroase premii cucerite de-a lungul anilor, s-a putut lesne observa un puternic avînt creator, un reviriment strălucit. Din informațiile culese după concurs, rezultă că perfecționarea în interpretare la care s-a ajuns azi, este rodul unei activități *permanente,* de repetiții și concerte. Deci, vechiul deziderat al conducătorilor mișcării artistice de amatori, *permanența,* pare că a prins rădăcini la Lugoj. Cinstire acestui oraș, nu prea mare pe harta țării, dar important în istoria muzicii românești, pentru tot ce a dat și se pare că va mai da, în folosul educației și păstrării tradiției noastre corale.

În legătură cu corurile caselor de cultură, trebuie apreciat faptul că premiile II, III și mențiunile, au fost acordate formațiilor din Buzău, Alexandria, Huși, Drăgășani, Caracal și Turnu-Severin. Se poate remarca cu ușurință, că o serie de capitale ale tinerelor județe s-au prezentat splendid în acest concurs, și că, mai important decît aceasta, seriozitatea cu care s-au pregătit și exigența repertoriului ales, demonstrează o sîrguință în repetiții, fapt neobișnuit în aceste centre. Să fie, oare, un început de redresare a artei corale din aceste locuri ? Deocamdată avem suficiente motive să sperăm că răspunsul e afirmativ.

Formațiile corale ale căminelor culturale s-au prezentat — și ele — mai bine decît la ultimul concurs. În această privință, corul Ardusat — Maramureș, constituie un valoros exemplu. Săltînd mereu cîte o treaptă, avînd ca îndrumător permanent pe dirijorul Valentin Băințan, Ardusatul s-a prezentat cu o sonoritate corală de orgă. E greu de exprimat satisfacția produsă de faptul că un județ ca Maramureșul (unde datorită condițiilor de relief munca e mai anevoioasă decît în alte părți), se prezintă cu un cor de 100 persoane, cu un repertoriu dificil și cu atît mai bine redat. Titlul de Laureat, acordat atît formației, cît și dirijorului, vine să răsplătească pe merit eforturile depuse pe altarul artei corale.

Aceeași distincție a cucerit-o și corul Căminului cultural din comuna Leordeni — Argeș. Abordarea cu competență de către un cor comunal a unei lucrări dificile, cum este „Balada Soarelui" de Gheorghe Dumitrescu, este un fapt pe cît de rar, pe atît de meritoriu. Ca un cor al unui cămin cultural să interpreteze atît de artistic „Madona mia cara" de Orlando di Lasso, faptul acesta este într-adevăr neobișnuit, posibil numai în condițiile culturii noastre socialiste, care perpetuează tezaurul artei universale și românești. Un sincer *bravo*, adresat coriștilor săteni din Leordeni, care se apropie cu sfială și respect, de prețiosul tezaur al culturii !

Fenomenul înviorării activității corale din tinerele județe s-a putut remarca și la corul din Buteni — Arad, Ceauș — Mureș, Brănești — Dîmbovița, Măieru — Bistrița Năsăud, Gura Rîului — Sibiu, care au cucerit premiile II și III. Repertoriile acestor formații au cuprins, pe lîngă muzica patriotică, coruri din opere (corul vînătorilor din opera „Freischutz" de Weber, la Bistrița-Năsăud !), lucrări din „epoca de aur a polifoniei" („Gagliarda" de Baltasare Donato, la Brănești !) sau alte creații, dificil de abordat („Rămas bun" de John Dowland, la Ceauș !). Pentru un muzician profesionist, este într-adevăr reconfortant să asculte țărani, îmbrăcați în portul lor atît de pitoresc, interpretînd la un nivel mai mult decît acceptabil, muzica preclasică, clasică și contemporană, care se poate audia — de obicei — numai în concertele formațiilor profesioniste sau în emisiunile radiofonice. Cît de mult a cîștigat educația muzicală a poporului nostru, dacă prin satele de munte capătă viață clasicismul universal ! Este, fără îndoială, un cîștig al cauzei muzicii românești !

Un caz cu totul aparte, l-a constituit corul Căminului cultural din Putna, marea revelație a concursului trecut. El s-a prezentat cu un repertoriu și mai dificil decît în trecuta ediție, care cuprindea printre altele și lucrări de Brahms și Vaugham Wiliams. La un moment dat tonul nu a fost corect însușit și dirijorul Radu Paladi a oprit formația. El a atenționat încă o dată partidele și muzica a început să curgă în voie, frumos și limpede. Interpretarea însă, în ansamblul ei, a fost artistică, pe măsura exigențelor repertoriului. Cu toate acestea, juriul nu i-a acordat nici măcar o mențiune. Ne permitem să ne exprimăm dezacordul cu această hotărîre, din două motive esențiale. Formațiile prezente la cel de al IX-lea Concurs sînt *amatoare* și nicidecum profesioniste. Nu un asemenea accident interesează interpretarea, în ansamblul ei, care în cazul de față a fost la un înalt nivel artistic. În sfîrșit, concursurile de amatori nu constituie scop în sine, ci au ca țel principal emularea artiștilor amatori și nicidecum descurajarea lor. Să ne gîndim numai la semnificația actuală a repetițiilor, ținute noaptea cu țăranii întorși de la munca cîmpului, sau cu muncitorii la ieșirea din șut ! Corului din Putna i s-a făcut o nedreptate — considerăm noi — dar aceasta interesează în mai mică măsură decît învățămintele pe care organizatorii și juriul vor trebui să le tragă pentru viitor, în *a încuraja,* și a *nu descuraja* pe aceia care fac muzică (și încă bună !), doar din pasiune.

c) *Formații din cadrul Cooperației meșteșugărești*

Corul cooperativei „Igiena" din Brașov, a produs o mare surpriză obținînd premiul I și titlul de Laureat. El a depășit valoarea vechiului cor al cooperativei omonime din București, dirijat de compozitorul Zaharia Popescu și clasat pe locul II. Brașovenii, foarte bine conduși de Andrei Valentin, s-au distins prin alegerea repertoriului, care cuprindea cîntece patriotice („Înalță-te frumoasă țară", de I. D. Chirescu), clasice românești (Cantata „Brumărelul" de Iacob Mureșianu) și clasice universale (corurile din „Nabucco" de Verdi și „Lohengrin" de Wagner). Prin dificultatea acestui repertoriu, prin exigență, precizie și acurateță interpretativă, în sfîrșit prin posibilitățile de redare a lucrărilor, alese pe măsura calităților artistice și tehnice-vocale ale coriștilor, acest însemnat succes al cooperatorilor brașoveni, îndeamnă la o și mai sporită exigență. El este, în același timp, un prilej de meditații pentru colegii lor bucureșteni, care s-au prezentat bine și la acest concurs, dar cu o mai mică strălucire ca altădată.

Așadar, din analiza succintă a comportării corurilor mixte la cel de al IX-lea Concurs, se pot trage concluzii interesante. S-a observat astfel o creștere neîndoioasă a numărului formațiilor finaliste, ceea ce demonstrează că la fazele interjudețene, corurile erau — încă de pe atunci — foarte bine puse la punct, ca repertoriu și interpretare. S-a remarcat o creștere a calității interpretative, ceea ce înseamnă — poate — cel mai important pas înainte, făcut în perioada anilor 1967—1969. În sfîrșit, am avut numeroase prilejuri de adînci satisfacții, ascultînd repertorii diverse ca stil, conținut și epocă. Aproape fiecare formație de prestigiu, a avut deopotrivă muzică clasică și contemporană, muzică a cappella și acompaniată. Se poate afirma, cu deplin temei, că a trecut vremea „recomandărilor" unor cîntece care circulau de la un cor la altul, iar diversitatea lucrărilor abordate trebuie pusă și în seama Casei Centrale a Creației Populare și a U.G.S.R., care au tipărit în mii de exemplare, sute de creații românești și universale, dirijorii avînd astfel de unde alege. Tinerele județe, pînă mai ieri raioane (unele mai „umbrite" de fostele regiuni), au arătat potențe valorice cu totul inedite, situîndu-se pe locurile fruntașe ale concursului, lăsînd cu mult în urmă „centrele" care se socoteau infailibile. *Cultura* a păsit hotărît, înaintînd pe un drum sigur al afirmării. Muzica, parte integrantă a culturii socialiste, a avut un cîștig însemnat, cel mai important, din cele realizate în ultimii ani : profesarea ei de sute de mii de oameni ai muncii. CORUL a pătruns temeinic în căminele culturale, în cele mai mici cătunuri. Aceasta este MUZICA anului '69 !

CORURI MIXTE

FORMAȚII SINDICALE

Premiul I și Titlul de Laureat : Corul mixt al sindicatelor Uzinelor „23 August" și „Republica" București.

Premiul II : Corul Sindicatului Direcției Regionale C.F.R. Galați ; Corul Sindicatului învățămînt Craiova; Corul Sindicatelor Constanța.

Premiul III : Corul Sindicatului C.F.R. Fetești ; Corul Sindicatului Uzinei de tractoare Brașov ; Corul Sindicatului Învățămînt Oltenița ; Corul Sindicatului Învățămînt Sibiu.

Mențiuni : Corul Sindicatului U.M.M. Cîmpulung Muscel ; Corul Sindicatului Combinatului Siderurgic Hunedoara ; Corul Sindicatului Învățămînt Slatina.

Mențiune a juriului : Corul Sindicatului Învățămînt Rîmnicu-Vîlcea.

FORMAȚII ALE CĂMINELOR CULTURALE

Premiul I și Titlul de Laureat : Corul Ardusat — Maramureș ; Corul Leordeni — Argeș.

Premiul II : Corul din Buteni — Arad ; Corul din Ceauș — Mureș.

Premiul III : Corul din Brănești — Dîmbovița ; Corul din Măieru — Bistrița-Năsăud ; Corul din Gura Rîului — Sibiu.

Mențiuni : Corul din Cincu — Brașov ; Corul din Bocșa — Caraș-Severin ; Corul din Fierbinți — Ilfov.

Premiul I și Titlul de Laureat : Instructorului Căminului cultural Ardusat — Maramureș, dirijorului Valentin Băințan ; instructorului Căminului cultural Leordeni — Argeș ; dirijorului Ion Ionescu.

FORMAȚII ALE CASELOR DE CULTURĂ

Premiul I și Titlul de Laureat : Corului Palatului culturii din Ploiești.

Premiul Uniunii Compozitorilor, Titlul de Laureat și Diploma de onoare a C.C. al U.T.C. — Corului „Ion Vidu" din Lugoj.

Premiul II : Corului Casei de cultură Buzău.

Premiul III : Corurilor Caselor de cultură din Alexandria și Huși.

Mențiuni : Corurilor Caselor de Cultură din Drăgășani, Caracal și Turnu-Severin.

Premiul I și Titlul de Laureat : Instructorului Palatului Culturii din Ploiești, dirijorul Gheorghe C. Ionescu ; instructorului Casei de cultură din Lugoj, dirijorul Remus Tașcău.

CLAUDIU NEGULESCU

MUZICĂ UȘOARĂ

De vorbă cu: Radu Șerban, George Sbârcea, Edgar Elian, Mihaela Mihai, și inginer Dinu Atanasescu

Fenomen artistic extins, caracteristic ultimelor decenii ale evoluției artei sunetelor, muzica ușoară se definește cu tot mai multă pregnanță drept loc comun al preferințelor și gusturilor proprii celor mai diverse (ca vîrstă, mentalitate, profesie, grad de erudiție), categorii de melomani. Domeniul de referință al genului include un amplu volum de stiluri, orientări și maniere de exprimare ce se nasc și evoluează în virtutea unor legi specifice. Larga audiență de care se bucură — și de aici, forța sa mobilizatoare, puterea de convingere — îi atribuie muzicii ușoare o viabilitate — să o numim *cotidiană* — demnă de cea mai atentă considerare.

Referindu-ne la aportul pe care îl marchează în context artistic și spiritual, este de arătat că muzica ușoară trăiește pe de o parte, ca gen în sine — manifestîndu-și în acest caz un dublu rol : cel distractiv-deconectant și cel educativ — iar pe de altă parte, ca formă de mediere în procesul asimilării unor genuri muzicale complexe, mai pretențioase.

Vizînd estimarea, din unghiuri de vedere diferențiate, a situației muzicii noastre ușoare în prezent, a realizărilor și minusurilor ei, a modului de acreditare în conștiința auditorilor, am solicitat opiniile unor oameni de specialitate ale căror preocupări apar legate direct de fazele elaborării bunului artistic finit, de la geneză, pînă la forma în care parvine el ascultătorului. Compozitorul Radu Șerban, criticul de artă și muzicologul George Sbârcea, Edgar Elian — Șeful Redacției Muzicale a Casei de Discuri „Electrecord", solista vocală Mihaela Mihai și în plus, inginerul Dinu Atanasescu de la Institutul de Cercetări și Proiectări de Utilaj Chimic și Rafinării (prin vederile căruia am dorit să sondez și opinia iubitorilor genului), au avut amabilitatea să răspundă întrebărilor noastre.

— Cum apreciați realitățile muzicii ușoare din punctul de vedere al creației ?

Radu Șerban : A existat o „epocă de aur" a componisticii românești de muzică ușoară, perioada sa „clasică" reprezentată de Ion Vasilescu, Ionel Fernic, Petre Andreescu, Elly Roman... Față de puterea de sugestie a unor vechi melodii, celebre pînă azi, nutresc sentimentul că noi, compozitorii, nu ne achităm încă, în suficientă măsură, de obligațiile ce le incumbă o atare anterioară epocă de înflorire. Ceea ce nu înseamnă, firește, că ascultătorii zilelor noastre nu beneficiază de o sumă de creații de certă valoare, semnate de numele unor autori foarte îndrăgiți, de public, fie ei din generația mai veche sau mai tînără. O calitate relevabilă a cîntecelor scrise acum, rezidă în diversitatea tipurilor melodice și ritmice și a formelor : de la romanța tradițională la ritmurile moderne de shake, bossa-nova, beat. Dacă majoritatea ritmurilor sînt preluate din patrimoniul de circulație universală a genului, ele nu fac decît să susțină și să sublinieze turnura originală, inconfundabilă a unor intonații proprii creației noastre. Se impune aici o precizare : deși nu întotdeauna cîntecele românești apelează la sorgintea sau citatul folcloric — nici nu găsesc indicată o asemenea atitudine — ele poartă amprenta categorică a unor forme de exprimare, a unor modalități de trăire a actului creator, caracteristice tipului nostru de sensibilitate. Putem deci afirma, cu certitudine, existența unui *specific românesc* al muzicii ușoare. Paleta armonică a compozițiilor de gen scrise în ultimii ani vădește o continuă și constantă evoluție spre îmbogățirea și înnoirea limbajului, prin modulații îndrăznețe, prin incursiuni în tonalități îndepărtate. Despre o ameliorare similară, vizibilă, se poate vorbi, de asemenea în domeniul orchestrației (aranjamentului) care, pînă nu de mult, suferea de mari deficiențe și pe care îl putem considera azi o problemă definitiv rezolvată. Îmbunătățiri substanțiale se constată și în compartimentul textelor de muzică ușoară unde se urmărește, cu tot mai mult succes, investirea cuvîntului, a expresiei, cu valențe poetice și sensuri figurate capabile să lărgească atît cadrul lexic cît și orizontul de idei al comunicării verbale. O dată realizată și problema unei mai sporite circulații a valorilor creației românești pe plan internațional (acțiune de bun augur lansată cu prilejul Festivalurilor de la Brașov), muzica noastră ușoară se va afla cu siguranță, în pragul unor evidente împliniri.

— Care sînt, după părerea dvs., atributele educative ale muzicii ușoare ? Cum se manifestă ele ?

George Sbârcea : — Cum omul se apropie în mod firesc de formele mai grele și mai complexe ale artei, prin intermediul aspectelor ei mai ușoare și mai simple — cu un termen comun : cît mai „accesibile" — este evidentă importanța muzicii ușoare în viața de azi, nu numai ca un mijloc de delectare și divertisment, ci și ca prolegomene la educația estetică. Dar nu numai la educația estetică, ci și la exersarea simțirii, a emoției pe care arta e chemată s-o provoace în om. Accesul la muzica ușoară și de dans debutează în copilăria mai înaintată, și în adolescență, fiind un însoțitor firesc al activităților în colectiv ale tineretului. A asculta muzică și a cînta muzică e un exercițiu în primul rînd afectiv, în al doilea rînd tehnic și, în ultimă instanță, un adevărat exercițiu social. Nu numai ideile, stilul vieții sociale, viața în comun îi apropie pe oameni unii de alții, ci și muzica, *mai ales* muzica. În cazul nostru : muzica ușoară, care are calitatea comunicării spontane — atunci cînd posedă virtuți artistice evidente — se reține fără dificultate și provoacă simțiri oarecum identice, prin veselia și antrenul ei sau prin tenta lirică, meditativă, pe care o vehiculează. O romanță, un cîntec melodios cu un text plin de poezie, o piesă de dans vioaie au darul de a crea o *atmosferă* afectivă, în care se complac și își dau întîlnire ascultători cu gusturi diferite, de diferite nivele de instrucție și cul-

tură. Altfel, ar fi fost imposibilă apariția *hit*-ului, a „șlagărului", adică a melodiei care circulă în toate categoriile de public, devenind un ecou muzical al anumitor momente, locuri, chiar epoci.

Urmărind, cu oarecare atenție, istoricul — nu mai vechi de cîteva decenii — al muzicii ușoare mondiale și românești, istoria succeselor în acest domeniu, ne dăm seama că tot ceea ce a durat din creația acestui gen de muzică poartă amprenta dublă a talentului și a unei bune profesionalități. Cîntecul de calitate s-a impus și a supraviețuit anotimpurilor, ocaziilor pentru care a fost creat. Numai acest cîntec de calitate are valoare educativă reală, în sensul că sporește exigența față de creația în acest gen, cizelează facultatea de audiție muzicală, o prepară pentru lucruri din ce în ce mai bune, mai nobile, mai apropiate de simțămintele pozitive ale ascultătorilor.

Cred, că din acest punct de vedere, îndeosebi radioul și televiziunea, urmate îndată de disc, au un rol decisiv în educarea gustului, prin severitatea criteriilor artistice cu care triază, optează, promovează ceea ce este mai bun și mai reprezentativ în muzica ușoară, atît sub aspectul creației, cît și al interpretării. Din păcate, se mai fac concesii, dictate uneori de motive cu totul străine artei, în acest domeniu al selecționării și afirmării valorii, poate și fiindcă nu există nicăieri, un ritm uniform al cantității și calității creației și interpretării. Dar ritmul acesta poate fi stimulat tocmai de instituțiile de difuzare menționate, prin aceea ce se cheamă „politică de repertoriu" dictată de aspectele variate, și multiple ale oficiului de intermediar între creație și public. Niciunde acest oficiu nu este mai activ, cu rezultate mai palpabile și mai imediate, ca tocmai în muzica ușoară, față de care secolul nostru manifestă o receptivitate generoasă, în toate categoriile societății.

— *Legată de spusele preopinentului dvs., o primă întrebare pe care v-o adresăm se referă la modalitățile practice de valorificare și stimulare a creației românești de muzică ușoară, prin intermediul discurilor „Electrecord". O a doua întrebare vizează faptul că discul constituie după cum se știe, una dintre cele mai proprii forme de vehiculare peste hotare a valorilor muzicii locale. Ce întreprinde Casa de discuri „Electrecord" în această direcție ?*

Edgar Elian. — 1. Valorificarea și promovarea muzicii ușoare românești constituie una din preocupările principale ale redacției muzicale a „Electrecord"-ului. În mod practic, această grijă se manifestă sub diferite aspecte, ușor de identificat pentru oricine răsfoiește repertoriile noastre trimestriale de noi discuri.

Un obiectiv îl reprezintă readucerea în actualitate a „fondului de aur" al muzicii noastre ușoare, adică a melodiilor care s-au impus cu 20—30 de ani în urmă. Forma sub care se prezintă melodiile acestea pe discuri este variată : recondiționări ale unor înregistrări de odinioară (exemple : discurile cîntăreților Cristian Vasile sau Titi Botez, cu piese de Ionel Fernic, Petre Andreescu, Richard Stein etc.), imprimări noi, realizate cu un acompaniament orchestral în stilul epocii cînd s-au lansat melodiile (discul Miei Braia cu lucrări de Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Petre Andreescu sau discul lui Victor Bunea cu melodii de Dendrino și Fernic) și, în fine, imprimări cu orchestrații moderne, adaptînd fondul melodic original la combinații timbrale și formule ritmice caracteristice zilelor noastre (discurile omagiale Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Elly Roman etc.).

Paralel, redacția noastră își propune să fie „la zi" cu cele mai noi succese ale muzicii ușoare românești, verificate prin emisiuni de radio și televiziune, concerte și spectacole de estradă. De regulă, reușim să fim în actualitate, deși uneori se întîmplă — datorită mai ales decalajului de timp între momentul imprimării, acela al contractării cu organele comerțului de stat și acela al livrărilor discurilor — să pierdem perioada optimă a lansării, cînd melodia respectivă se află în plină vogă. Sînt și cazuri în care nu ne limităm să așteptăm sondajul prealabil al opiniei publice, realizat prin diferitele căi mai sus arătate, ci editățm melodii noi, necunoscute anterior publicului larg. Evident, în asemenea împrejurări, melodiile respective își croiesc mai greu drumul spre popularitate, dar cu timpul — beneficiind și de alte forme de difuzare — multe din ele au ajuns să se impună (exemple în acest sens pot fi citate, în vremea din urmă, din creația compozitorilor H. Mălineanu, N. Kirculescu, Temistocle Popa, Ion Cristinoiu, etc.).

Diferitele ediții ale Festivalului de la Mamaia ne-au găsit întotdeauna pregătiți să difuzăm pe calea discului melodiile premiate și chiar pe acelea care n-au întrunit sufragiile juriului, dar s-au bucurat în schimb de un real succes de public. Concursul internațional din cadrul Festivalului de la Brașov, la care concurenții de peste hotare prezintă, potrivit regulamentului, cîte o melodie românească, ne-a sugerat ideia editării unor discuri cuprinzînd — fie și în reluare — piese de compozitori români, în tălmăcirea unor cîntăreți din alte țări ; succesul discurilor lui Roddy Mc Neil cu „Tangoul de demult" de Gherase Dendrino sau al Kalinkăi cu „Ploaia și noi" de V. Vasilache-junior a determinat programarea în acest an a unui disc de format mare, cu melodii românești cîntate de concurenții din cele două ediții ale Festivalului de la Brașov, printre care : Jacques Hustin, Frida Boccara, Hanja Pazeltova, Jacqueline Midinette, Maia Rozova, Margarita Dimitrova, Salvatore Vinciguerra, etc. În felul acesta, sîntem încredințați că se creează și premisele unei mai active difuzări a muzicii ușoare românești în străinătate.

2. — Preocuparea aceasta ne aduce la cea de a doua întrebare a anchetei. Muzica ușoară românească a pătruns, de-a lungul ultimelor decenii, dincolo de hotare, reușind uneori să obțină chiar succese de popularitate notabile : „Nu mă uita" și alte melodii de Ion Vasilescu, „Ionel, Ionelule" de Claude Romano (George Sbârcea), „Marinică" de H. Mălineanu, „Lalele" de Temistocle Popa ar putea fi citate ca exemple mai concludente. Condiția esențială pentru afirmarea pe o scară mai largă mi se pare a fi — dincolo de prezența mai eficientă a cîntăreților noștri în circuitul internațional, prilej de vehiculare a creației compozitorilor români — axarea muzicii noastre ușoare pe un specific intonațional (și chiar ritmic) cît mai apropiat melosului popular românesc. Succesul obținut în deceniile din urmă de muzica ușoară bazată pe folclorul sud-american, iberic, grecesc, scan-

dinav etc., trebuie să constituie un stimulent pentru tentativa de a impune într-un mod mai activ muzica ușoară românească pe plan mondial, folosindu-se experiența cîștigată pe această cale.

— *Interpretarea vocală — ca unul dintre elementele esențiale ce concurează la obținerea succesului unei melodii — presupune o sumă de responsabilități din partea solistului. Vă rugăm să vă expuneți punctul de vedere personal în această privință.*

— *Mihaela Mihai :* — Întrebarea dumneavoastră nu mă surprinde, deoarece eu însămi reflectez adesea asupra mijloacelor apropierii de adevărata artă a cîntului. Încerc să-mi impun mie însămi, atitudinii mele față de profesie, cîteva principii pe care le consider condiții sine qua non ale afirmării personalității cîntărețului de muzică ușoară. Le voi consemna pe rînd, succint :

— Din respect față de public, și față de sine cîntărețul trebuie să caute numai acele piese care se pretează stilului său interpretativ, și felului său propriu de a gîndi și simți muzica. Deci, este de dorit ca solistul vocal să nu accepte orice i se propune.

— Este preferabilă o manieră interpretativă, personală, chiar dacă nu conduce imediat la rezultate viabile. Perseverența și timpul vor consacra pe cel care are ceva de spus și o face într-un fel care-i aparține. Avem cîntăreți care au creat stiluri : Margareta Pîslaru, Doina Badea, Aurelian Andreescu, Dan Spătaru. Realizările lor, se datorează îndeosebi faptului că și-au urmat direcțiile proprii de evoluție. Epigonul muzical se anulează pe el însuși, fiindcă originalul viază — și în acest caz — numai prin valoarea sa de unicat.

— Sînt împotriva improvizațiilor și a lipsei de finalizare. De aceea consider profesionalismul bazat pe studiu și pe cunoștințe muzicale sigure, singura cale de a valorifica virtuțile naturale ale glasului.

— *Ca urmăritor fervent al emisiunilor radio și televizate, al concertelor și al spectacolelor de estradă, cum priviți stadiul actual al evoluției muzicii ușoare românești.*

— *Inginer Dinu Atanasescu :* — Nu este ușor să exprim în cîteva rînduri tot ce gîndesc despre muzica ușoară. Constat însă, cu bucurie, progresele ce le înregistrează în ultimul timp creația, ca și interpretarea românească de gen. Drept care ascult cu interes sporit melodiile compozitorilor noștri, melodii ce se dovedesc un concurent din ce în ce mai serios pentru muzica ușoară străină.

Ceea ce aș cere autorilor noștri și mai ales celor tineri, este ancorarea declarată a lucrărilor lor în contextul stilurilor existente azi în lume. Ascultătorii doresc să se acorde manierei moderne „pop" un credit mai consistent și intenții angajate.

În altă ordine de idei, pentru păstrarea caracterului de actualitate al unui cîntec, forurile noastre de difuzare ar trebui să se preocupe serios de reducerea timpului afectat „circuitului de producție", al bunului muzical finit ; circuit care (dacă sînt bine informat) rămîne actualmente, încă foarte lung și anevoios. Numai astfel muzica ușoară, va putea beneficia de una dintre principalele sale rațiuni de existență : vitalitatea.

Material realizat de **FLORIAN LUNGU**

DIN ȚARĂ

Peisaj muzical constănțean

Am avut ocazia să frecventez seria de spectacole pe care Teatrul liric din Constanța le-a oferit miilor de iubitori ai muzicii de pe litoral. Am văzut printre altele cîteva spectacole cu „Rigoletto", „Carmen", „Voievodul țiganilor", un interesant spectacol de balet pe muzică de Bach, Haydn, Ravel, Stroe, manifestări ce dimensionează prin ținuta lor artistică, continua evoluție a vieții artistice pe litoral.

Litoralul a fost astfel vizitat de Ansamblul artistic al Armatei, de Ansamblul de Cîntece și dansuri din Caransebeș, de orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii, de Ansamblul de cîntece și dansuri „Ciocîrlia" precum și de multe dintre formațiile românești și străine care au participat la Festivalul de Folclor.

O bogată agendă de spectacole au oferit-o formațiile de muzică ușoară. Pe prim plan, trebuie să citäm din acest punct de vedere, spectacolele noului teatru de revistă constănțean „Fantasio", concertele susținute de laureații festivalurilor de la Brașov și Mamaia, spectacolele artiștilor Teatrului bucureștean „Ion Vasilescu" etc.

Interesantă a fost suita de spectacole în domeniul operei și operetei. În repertoriul curent al teatrului, se găsesc la ora actuală cîteva lucrări ce marchează însușirea elementelor de bază ale teatrului liric. Amintim : Rigoletto, Carmen, Madame Butterfly, Faust, Martha, Paiațe, Cavaleria rusticană, Traviata, Don Pasquale în domeniul operei. Bal la Savoy, Floarea din Havai în domeniul operetei. În primele luni ale stagiunii viitoare se vor adăuga repertoriului curent „Trubadurul" și opereta „My fair lady". Pe agenda teatrului mai pot fi întîlnite permanent și cîteva atractive spectacole de balet : Esmeralda, Fîntîna din Baccisarai, Copellia, Nastasia.

Colectivul teatrului liric — centrul activității culturale a Constanței — posedă în prezent o orchestră de 42 de instrumentiști, un cor de 36 de cîntăreți, un corp de balet de 36 dansatori și un grup de 24 de soliști.

Lăudabilă mi se pare încercarea de a scoate orchestra din fosa teatrului, oferindu-i posibilitatea de a prezenta iubitorilor de artă cîteva meritorii concerte simfonice în care au putut fi ascultate capodopere ale literaturii clasice și romantice. Fără îndoială că pe măsura în care conservatoarele țării și Liceul Muzical constănțean, vor pune la dispoziția teatrului un număr mai mare de instrumentiști, orchestra va putea oferi constănțenilor o meritată stagiune permanență de concerte simfonice.

Interesantă mi se pare de asemenea sub acest aspect, activitatea desfășurată în ultimul timp de teatrul muzical pentru formarea unor noi contingente de iubitori ai muzicii, de atragere a tinerilor spre înțelegerea comorilor artei muzicale.

Cu sprijinul profesorilor liceelor din localitate, secretariatul muzical al teatrului a programat o suită de concerte-lecții în care au fost prezentate o suită de teme ca „Patriotismul în muzică", „Tema dragostei în creația muzicală", „Gh. Stephănescu și primele spectacole de operă în limba română" ș.a.

Deși se centrează în prezent în jurul teatrului liric, activitatea muzicală constănțeană se desfășoară pe un perimetru mult mai larg. Constanța este într-adevăr martora unei mișcări corale de amatori de o amploare care a asigurat adeseori formațiilor ei un loc de frunte în competiții naționale.

Un talentat și entuziast dirijor de cor Boris Cobasnian, a ridicat multe formații dobrogene pe culmile unei adevărate măiestrii artistice.

O viață muzicală capabilă să nască asemenea valori nu se poate crea pe un teren „gol". Cîteva date găsite într-un studiu monografic al prof. Aurel Alexandrescu, mi-au dat elemente care mărturisesc existența în Constanța a unor tradiții artistice demne de interesul oricărui istoriograf muzical. În 1862, a poposit în portul de pe țărmul Mării Negre venind din Boemia, o interesantă formație de muzicieni condusă de Johann Blitzner. După Războiul de Independență în 1877, profesorul de muzică Frimu făurește un remarcabil cor bărbătesc. În 1903, un ieșean, Ion Bostan, profesor la Liceul de Muzică din Constanța înființează Societatea corală „Gavriil Musicescu". Entuziastul muzician pune și bazele unei orchestre. În 1912, o altă formație orchestrală avînd numele de „Doina Dobrogei" și aflată sub conducerea prof. Ion Antoniu pleacă într-un turneu la Constantinopol. În anii de după primul război mondial, prof. Aurel Alexandrescu (unul dintre primii îndrumători și ai violoniștilor Garbis Avachian și Varujan Cozighian), adună în jurul său pe toți muzicienii orașului, întemeind diverse formații artistice. Au fost oaspeții Constanței în acea perioadă Ioan D. Chirescu, Umberto Pessione, Elena Drăgulinescu-Stinghe. În 1928, la o mare serbare orășenească a fost interpretată și o „Cantată Festivă" pe versuri de Eminescu a unui compozitor constănțean — Ioan Morozov. Un alt animator, prof. Nicolae Zăgoicea, de la Liceul „Mircea cel Bătrîn" întemeiază diferite formațiuni muzicale prezentînd scene din „Aida", „Trubadurul", iar în 1935, montează întregul „Faust" de Ch. Gounod. Teatrul Muzical de Stat, continuator al acestor tradiții pune bazele unei activități temeinice care a dus la transformarea străvechiului oraș de pe țărmurile Mării Negre într-unul din centrele muzicale ale țării.

Bogăția agendei de spectacole pe care le oferă în ultima vreme teatrul constănțean se pare că nu-i mulțumește pe organizatorii vieții muzicale constănțene. Recent înființat, Oficiul de Spectacole de pe Litoral nu a putut lua pentru anul curent o serie de măsuri organizatorice capabile să asigure o suită de spectacole la care să-și dea concursul cele mai bune forțe artistice ale țării și care să satisfacă în același timp, exigențele celor mai diferite categorii de iubitori ai muzicii.

Jean Ionescu, Directorul filialei OSTA de pe litoral îmi vorbea de aceea cu entuziasm despre viitoarele planuri ale Agenției, vizînd printre altele și depășirea spectacolului de simplu divertisment muzical în favoarea unor concerte simfonice, camerale, corale. Remarcabilă mi s-a părut sub acest aspect, ideea organizării unui concert al formației „Madrigal" în decorul natural al ruinelor cetății Histria sau al unor concerte simfonice în aer liber cuprinzînd în exclusivitate programe de promenadă la care să-și dea concursul unele din cele mai bune formații ale țării.

S. IOACHIM

NOTĂ

În urma concertului Orchestrei orășenești din Erfurt, dirijat de George Vintilă, directorul Filarmonicii din Iași, concert care a cuprins în programul său în primă audiție Simfonietta a 2-a „Cosmica" de Dumitru Bughici, presa locală se exprimă în unanimitate elogios. THÜRINGER NEUESTE NACHRICHTEN scrie între altele :

„...O primă audiție care oferă o imagine a muzicii simfonice de viitor din România... Compozitorul Dumitru Bughici... găsește multe motive muzicale pe care le prelucrează pentru orchestră simfonică mare, instrumentate colorat, cu sonorități bogate... Episoadele pline de efect, cu trompete, celestă și xilofon ni s-au întipărit în linii clare, conduse de melodica oboiului și a cornului de vînătoare".

Iar în THÜRINGISCHE LANDESZEITUNG, sub titlul *Eficace și ilustrativ. În centrul celui de-al 5-lea concert simfonic : prima audiție a Sinfoniettei a 2-a de Bughici*, Rolf Weber-Harnisch arată :

„...compozitorul a creat imagini de atmosferă de mare efect... Bughici a reușit, înainte de toate, printr-o instrumentație colorată să creeze tablouri simfonice de un efect pătrunzător și o sugestivă plasticitate... „Fantesia" a fost în măsură să prilejuiască impresia întîmpinării astronauților, la primul pas făcut pe o planetă necunoscută : frumusețe stranie pe de o parte, confruntarea cu necunoscutul amenințător, pe de alta. Am trăit captivanta luptă a pionierilor cosmosului cu forțele naturii... Lucrarea este profund umană..."

S. O.

SCRISOARE CĂTRE REDACȚIE

Publicăm textul scrisorii adresate redacției noastre de Marcel Mihalovici care aduce prețioase rectificări în ce privește cuvîntul D-sale la simpozionul de muzicologie „George Enescu" 1967, așa cum a apărut în volumul „Studii de Muzicologie" nr. 4/1969 (N.R.).

Am primit azi dimineață volumul IV din STUDII DE MUZICOLOGIE cu toate intervențiile la simpozionul Enescu ; am citit, bineînțeles, imediat scurta mea intervenție. E plină de erori, bănuiesc, stenografice. Și rog să mi se îngăduie niște corecturi, care să apară în viitorul număr al MUZICII, precum și în volumul V al Studiilor Muzicologice. La urma urmei, toate cele ce noi, cari am cunoscut bine pe Enescu, relatăm despre cele ce știm de el, au importanță pentru istoria definitivă care odată se va scrie despre marele creator ce a fost maestrul nostru al tuturor. Și găsesc că nu e bine ca să se strecoare erori și cîte odată non-sensuri. Ca bunăoară acel ce s-a strecurat chiar în prima frază a intervenției mele. Căci dacă ar fi fost așa cum zice stenograma eronată, ar fi ca Enescu să fi lucrat la sonata II de vioară încă de la vîrsta de 5 (CINCI) ani !!!!! Eu am zis așa :

„Enesco travaillait très lentement. Mais, dans sa jeu-
„nesse, il avait de très grandes facilités et oeuvrait
„avec une rapidité qu'il n'a plus jamais retrouvée
„dans son âge mur. Ainsi il m'avait dit que cette II-e
„sonate, il l'avait composée en 15 jours (il habitait
„alors dans une maison de l'impasse qui se trouve
„au 20 de la rue Chaptal — la maison existe tou-
„jours) et qu'il avait trouvé le 1-er thème du premier
„mouvement, un jour qu'il se promenait dans les bois
„de son village natal — il avait alors 14 ans. Et je
„me souviens de m'être émerveillé de la maturité
„de la pensée d'un homme si jeune, quoi, d'un
„enfant"...

Niciodată nu l-am frecventat timp de cinci ani în Anglia... amîndoi ședeam doar la Paris. Însă am stat odată cu el 4 săptămîni într-un hotel din Blandford în sudul Angliei. Era în vara anului 1951. „Il
„faisait des cours d'interpretation dans une sorte
„d'Université musicale d'été, qui se trouvait dans un
„château près de Blandford (il avait là comme dis-
„cipline, entre autres, le célèbre Quatuor Amadeus...)
„Ma femme donnait des concerts avec Enesco, qui
„dirigeait l'Orchestre Boyd Neel — je n'ai plus ja-
„mais entendu jouer ainsi qu'il l'a fait avec cet
„orchestre (pas très extraordinaire), le Divertimento
„de Bartok. Ma femme, dans un concert de cette
„École, a joué la 1-ère sonate de piano d'Enesco,
„qu'elle avait longuement travaillée avec lui à Paris.
„Et je me souviens du grand bonheur d'Enesco, voyant
„le grand succès avec lequel cette oeuvre fut reçue.
„Je n'y habitais pas plus près du dit château,
„puisque nous logions au même hôtel. Lorsqu'il
„m'ouvrit la porte avec la clé qu'il avait gardée dans
„sa poche, pour être sûr que j'allais travailler dans
„la chambre où il m'avait enfermé, il m'a demandé :
„combien de mesures avez-vous composées ? Je lui
„dis, après les avoir comptées : „27". „Vingt sept ?"
„dit-il. Et moi : „que voulez-vous, mon cher ami",
„je n'ai pas votre facilité". „Ma facilité ? eh bien,
„sachez que je n'ai écrit qu'une seule mesure"... Ceea ce schimbă o leacă sensul celor spuse de stenogramă.

Niciodată n-am putut zice că Enescu, dacă ar fi trăit, ar fi refăcut quartetul al II-lea. Era o lucrare, în spiritul său, *terminată definitiv*. Însă am făcut supoziția unei refaceri, vorbind de Simfonia de Cameră, *numai de ea*.

„Pendant sa maladie, j'ai mis de l'ordre dans l'une
„des 4 malles, où s'entassaient les piles de ses ma-
„nuscrits. J'en ai fait l'inventaire. Il s'y trouvait des
„tas d'esquisses, esquisses qu'il écrivait tantôt sur
„des boîtes de cigarettes, tantôt sur du papier d'em-
„ballage, ou alors sur de feuillets de papier à musi-
„que de format italien. Il les écrivait avec des stylos
„à billes de plusieurs couleurs. S'il lui arrivait de
„manquer de papier, il retournait simplement celles
„qu'il avait déjà remplies et écrivait donc dans l'autre
„sens des feuilles".

„J'ajoutait que j'avais vu, à la Bibliothèque Natio-
„nale de Paris, les esquisses de la Messe en Ré de
„Beethoven, et qu'elles étaient écrites de la même
„façon". Dar niciodată nu am pretins că manuscrisele lui Enescu (adică schițele în chestie, s-ar afla la Biblioteca Națională din Paris (deci confuzie...).

„Jamais Milhaud ne m'a parlé des manuscrits
„d'Enesco. C'est notre ami et maître, qui, un jour
„m'avait dit : „je n'ai jamais sorti le 1-er quatuor,
„parce que Milhaud, qui l'avait entendu (ca și mine)
„à la première audition, à la salle Gaveau, je crois
„que ce fut en 21, m'avait dit que le scherzo de cette
„partition était trop long, et qu'il avait raison".

„J'ai dit cela un jour à Milhaud. Il ne se sou-
„venait pas d'avoir fait cette remarque à Enesco.
„Mais, moi, je me fie plus à la mémoire d'Enesco...

Oui, j'ai parlé de graphie. Et j'ai dit qu'en effet, celle de la symphonie de chambre, celle du 2e quatuor étaient assez différentes de la graphie de la partition de VOX MARIS p. ex., que j'ai vue au Musée Enesco. C'est moi qui datait cette dernière des environs des années vingt et considérait précisement sa graphie. Mais je n'ai pu indiquer la date de 25 janvier 1925, pour la bonne raison qu'à la fin de l'oeuvre du Musée Enesco *aucune* date ne suit sa signature ; une date après sa signature, dans l'esprit d'Enesco, généralement était le signe que l'oeuvre était terminée, sinon dans certains détails, du moins dans ses grandes lignes. Et j'ajoutait que j'ai vu à Paris le manuscrit auquel il a travaillé jusqu'au dernier moment où il a pu travailler, c'était celui d'un VOX MARIS considérablement remanié. Je me souviens que les paroles du poème qu'il a utilisé dans cette oeuvre, étaient raturées que je lui avais demandé : „mais de qui sont ces vers ? Et lui, de son lit de souffrance m'a dit : „c'est d'une femme poète — il a fait un grand effort pour se souvenir de son nom, mais n'y est pas arrivé — alors que sur la partition de Bucarest ces paroles et le nom de leur auteur figurent sans la moindre rature. Il m'avait encore dit „regardez bien les esquisses de VOX MARIS, elles sont terminées entièrement et vous *(adică eu)* terminerez un jour cette partition d'après ces esquisses, si jamais je ne puis le faire moi-même".

MARCEL MIHALOVICI

Filarmonica din Cluj în Italia

„Triumfalul succes al Filarmonicii din Cluj", astfel titrează ziarul **La Nuova Sardegna cronica,** pe patru coloane, primul concert dat în luna mai la Sassari — unul dintre cele mai importante orașe ale Sardiniei. Și în subtitlu : **„Sărbătoreasca primire făcută maestrului Emil Simon — Descoperirea unui mare violonist Radu Aldulescu..."** Cronica, justă, competentă, entuziastă — spune, între altele : „Iată un complex despre ai cărui soliști nici un expert în anatomie nu ar reuși să distingă părțile de ansamblu ! Orchestra Filarmonicii de Stat din Cluj care a dat ieri primul din cele patru concerte programate la Sassari, are toate caracteristicile unui mare complex organic, vrem să spunem ale unei „formații" articulate spre a avea acces la orice stil, la orice înțelegere a muzicii. Tot ceea ce se poate spune despre un solist, care a învins orice problemă tehnică, putînd să se consacre în întregime interpretării, vom spune despre această formație, pentru că instruită în chip colegial, reglată în chip optim, precis și curat în figurațiile sonore, docil și ductil în pasajele de forță și culoare, dispune de toată gama comunicativității.

Tînărul șef de orchestră Emil Simon dirijor și director, titular al mai multor premii (după cum indică al său „curriculum" artistic) ar trebui să capete într-adevăr, pentru rezultatele obținute, cel mai bun premiu. Și îl merită pe de-antregul, pentrucă datorită impulsului său major pe care îl dă „ansamblului" am putut aprecia realizările, spectaculos simple, printre cele mai valoroase pe care, în chip sincer, le-am putut constata, comparîndu-le cu alte sărbătorite ansambluri. Stilul său pare să rezulte din gestul sobru și incisiv, cu o perspicacitate a limbajului și un mare elan pasionat și plin de freamăt.

Alături de el, a apărut apoi, o spectaculoasă și poate cea mai strălucită descoperire : un mare solist violoncelist, Radu Aldulescu, pe care nu ezităm să-l definim (și mărturisim că, totuși pînă acum numele său nu ne era cunoscut) drept una dintre cele mai mari „voci" solistice ce poate fi auzită astăzi. Limpezimea sunetului său, eleganța hotărîtă a expresiei, minunata cantabilitate care rezultă cu o uimitoare dezinvoltură și naturalețe, în fine viguroasa siguranță a discursului muzical sînt indiscutabil, elementele care să justifice adjectivul „mare"...

Într-unul din cele mai clare Concerte în do major (aproape toate au această tonalitate) de Haydn, complet încadrat fondului complex al coardelor și al celorlalte instrumente, solistul a dat o măsură fără echivoc a bravurei sale extraordinare.

Privitor la Simfonia I-a în do minor de Brahms, se arată că „Emil Simon, cu lucida pregătire făcută acestei complexe compoziții i-a redat caracteristica distinctă.

Concertul a fost deschis cu o pagină de Cornel Țăranu (un contemporan) : „Incantații" a cărei bizară instrumentație cuprinde experiențele cele mai moderne, cu incursiuni clare și savuroase în cîmpul lipsit de încredere al avangardismului sonor, dar care în alternanțele coardelor aduc la suprafață, în chip nostalgic, teme de evidentă extracție folclorică.

Iar articolul următor, din același ziar, intitulat, **Închiderea triumfală a ciclului concertelor orchestrei din Cluj** arată, de asemenea, în subtitlu, că **Ultimele două concerte sub conducerea maeștrilor Simon și Bonavolantă și a soliștilor Ruha și Aldulescu, au avut loc într-o atmosferă de viu entuziasm :**

„Cronicarul știe că nu exagerează dacă folosește termenul de „triumfal" pentru a califica succesul obținut de Orchestra română din Cluj la ultimele două concerte în sala Verdi și care se extinde și asupra celor doi dirijori și a celor doi soliști. A fost un adevărat triumf care a răsplătit atît bravura acestui excelent complex cît și perspicacitatea dovedită de **Ente Concerti** care ne-a prilejuit să-i cunoaștem.

Sub acest semn al sucesului triumfal, aceluiași cronicar îi e și mai ușoară cronica celor două seri de concerte. Joi revenea pe podium maestrul Emil Simon, care a condus o pagină de avangardă — „Cantilations" de Herman despre care nu am știi să spunem nimic, decît că această compoziție ciudată vădește, cel puțin o genială inventivitate a efectelor instrumentale — și „Simfonia liturgica" de Honegger, cunoscută — cu acest prilej de publicul din Sassari — și care a fascinat prin măreția concepției în chip de frescă și îndeosebi prin acel uimitor Adagio „De profundis" (...)

Admirabila execuție cu care s-a încheiat concertul a oferit, în afara programului, în urma freneticelor ovații ale publicului, un dar foarte prețios : prima, din cele două „Rapsodii române" de George Enescu, o splendidă tramă orchestrală țesută în întregime pe teme populare (...)

Protagoniștii marii orchestre și directorul ei Simon au prezentat și „Simfonia spaniolă" de Lalo, pentru vioară și orchestră care le-a făcut cunoscut un alt excelent solist, violonistul Ștefan Ruha. Dotat cu o muzicalitate de nivel optim, și dominînd toate secretele tehnicii cît și efectele particulare pe care eclectismul stilistic al compoziției nu numai le reclamă dar le și desvăluie cu vigoare (...) Ștefan Ruha a entuziasmat literalmente publicul. Ovaționat îndelung, el a oferit ca bis, o pagină de Ysaye pentru vioară solo, de o virtuozitate transcendentă.

„În centrul programului s-a aflat Concertul pentru violoncel și orchestră de Dvorak, clasic, al celui mai „uman" dintre instrumente. Aici — încadrat impecabil în bogatul și primitorul fond simfonic — Aldulescu a înălțat limpede și uimitor, cîntul incomparabil al violoncelului său. Nu vom mai repeta laudele la adresa acestui excepțional muzician care a entuziasmat, pe toți ; vom spune doar că desăvîrșita sa muzicalitate (și e încă foarte tînăr) a avut o confirmare luminoasă. Frenetica manifestare sărbătorească a publicului, l-a determinat, apoi, să ofere o excepțională piesă afară din program : Sarabanda din temuta Suită a doua pentru violoncel solo de Bach, cînd a prezentat un adevărat model de execuție în ceea ce privește plenitudinea și limpezimea vocii cît și siguranța aproape magică a tehnicii.

J.-V. P.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Information
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

La culture musicale de la Roumanie socialiste

Theodor Grigoriu

La culture musicale de la Roumanie socialiste vit actuellement les moments les plus impétueux de sa révélation. La création musicale, la musicologie, l'art de l'interprétation, l'enseignement musical, l'ample activité des amateurs de notre pays témoignent de l'effervescence qui anime le climat musical pour des réalisations artistiques remarquables, dont nous pouvons être fiers et qui ont contribué à répandre dans le monde la renommée du sens musical de notre peuple.

Les réalisations des musiciens ainsi que celles de tous les créateurs d'art aussi bien que des hommes de haut savoir de notre pays, sont le résultat de la politique clairvoyante du Parti Communiste Roumain qui a sû, par une immense activité pratique autant que théorique, stimuler les domaines d'action dans le but de réaliser le progrès économique et spirituel de la Roumanie.

Ce glorieux quart de siècle depuis la Libération — que nous fêtons cette année — a été dans la vie de nos créateurs d'art une incessante montée, un continuel assaut vers le mieux, vers plus de Beauté, plus d'Art sur les voies des grandes traditions artistiques roumaines.

Le souvenir du grand George Enesco toujours présent à leur mémoire, les musiciens de notre pays créent actuellement des ouvrages musicaux de grande valeur, pouvant être comparés à n'importe quelle autre réalisation prestigieuse de la création musicale mondiale, tel qu'en témoignent les prix obtenus par nos musiciens dans les concours internationaux et l'intérêt croissant que la création musicale roumaine suscite à travers le monde.

Par la collaboration active de toutes les générations présentes de musiciens, de toutes les nationalités cohabitantes dans le pays, l'art musical roumain dénote, à très peu d'exceptions près, le sens de sa responsabilité devant l'acte de la création, la compréhension de sa mission dans la société, de même que par la clarté de ses idées, par la force d'expression qui dévoile une sensibilité originale, il exprime la pensée d'un peuple en train de parachever de nos jours, consciemment, le système supérieur socialiste.

La multitude des travaux de valeur écrits dans tous les genres musicaux, le grand nombre d'auteurs remarquablement doués et féconds, nous autorisent d'affirmer en toute conviction que nous nous trouvons devant un phénomène de l'art roumain de la composition sans précédent dans notre culture.

Ce phénomène se caractérise par une vitalité et profondeur puissantes, par la capacité d'aborder d'une manière créatrice les zones les plus variées de l'univers sonore, par la force

d'assimilation et de synthèse ainsi que par une puissance d'invention de techniques de travail nouvelles doublée d'un sens surprenant de la cohérence des styles.

L'un des aspects les plus impressionnants de ce processus culturel, que le socialisme stimule, est le réveil à la vie de certaines „voix" et tempéraments artistiques nouveaux, lesquels — du point de vue de la diversité de la palette expressive — se rapprochent de plus en plus du grand nombre de types qui constitue une caractéristique des grandes culture.

Les documents de programmation d'une haute valeur des principes et de la pratique élaborés par le IX-e Congrès, en vue du développement multilatéral de la patrie sur le chemin de la civilisation, ont constitué un nouveau et puissant stimulant pour la culture et la création artistique de notre pays ; aussi bien, un grand nombre de travaux de création et d'ouvrages théoriques de valeur, écrits pendant ce temps, manifestent le désir de nos musiciens d'intensifier leurs efforts créateurs et de tenir, à leur tour, le pas des autres domaines d'activité spirituelle.

Marquant un moment important de la vie musicale de notre pays, l'Assemblée Générale des Compositeurs et des Musicologues du mois de Décembre de l'an passé, a été l'occasion d'une analyse des résultats obtenus et d'une mise au point des perspectives d'avenir du développement de la création musicale du pays.

L'esprit constructif qui a caractérisé les débats de l'Assemblée Générale a prouvé que nos musiciens sont animés du désir unanime d'élever l'art musical roumain sur ses plus hautes cîmes.

Les dirigeants d'État et de Parti, qui y sont venus, nous ont manifesté pleinement, une fois de plus, l'amour et la sollicitude qui les animent à l'égard des destinées de la musique roumaine et l'allocution du Secrétaire Général du Parti, NICOLAE CEAUŞESCU, a constitué et constitue pour nous un document théorique d'une immense importance. Je n'en citerai qu'un seul passage, qui néanmoins sera toujours d'actualité par la profonde vérité qu'il exprime. Nicolae Ceauşescu a dit : „...l'idéal de tout artiste s'accomplit dans la mesure où il exprime le propre idéal de la nation à laquelle l'artiste appartient et c'est la condition même de l'accession des valeurs de l'art national au patrimoine universel".

Le contenu théorique des débats de cette Assemblée, qui ont porté sur des problème de stricte spécialité ainsi que sur la mission des musiciens dans la société socialiste et l'idée d'une organisation plus efficiente de la vie musicale dans notre pays, ne tarderont pas à faire voir leurs résultats.

Dans ce sens, des tâches d'importance reviennent à l'Union des Compositeurs qui, en tant qu'autorité supérieure de culture, est sans cesse plus active, ses différentes initiatives ayant le don de stimuler la création musicale et d'élever le niveau de celle-ci par l'organisation de festivals et de concours, par la distribution de prix etc. On connaît les efforts déposés par l'Union des Compositeurs, en ce qui concerne l'édition, les relations avec l'étranger, le contact immédiat des musiciens avec les réalités quotidiennes, activités qui, à l'avenir, devront être toutes, bien entendu, fortement augmentées.

La nouvelle direction de l'Union des Compositeurs s'efforcera de mettre en pratique les décisions de principe prises à l'occasion de l'Assemblée Générale et de stimuler de toutes ses forces et toujours la création musicale roumaine.

★

La proposition qui remporte l'adhésion unanime de tout le pays, celle de reélire le Cam. Nicolae Ceauşescu dans la fonction de Secrétaire Général du Parti Communiste Roumain, a été reçue avec la plus grande satisfaction par les musiciens roumains. Connaissant les innombrables preuves d'amitié et d'appui direct qu'il nous a données depuis les quatre années qu'il se trouve à la tête du Parti, nous soutenons de tout coeur sa réélection en y voyant l'assurance de l'élévation de notre musique sur les cîmes de nos idéaux.

Certes, à l'instar de tout autre domaine d'activité, de nouvelles tâches s'imposent aux artistes de notre pays. Les objectifs compris dans les Thèses et Directives élaborées par le Parti Communiste Roumain à l'occasion du X-e Congrès, afin de stimuler au maximum l'énergie potentielle des masses, de valoriser supérieurement le remarquable talent dont le peuple roumain se trouve être doué, s'identifient avec les plus ardentes aspirations des hommes de culture et de nos musiciens.

La création musicale et, en général, toute création spirituelle, a le devoir de réaliser des oeuvres qui soient à la mesure des magnifiques résultats atteints par la construction de la vie matérielle. L'immense soif de culture des masses ne doit cesser d'être une préoccupation permanente de nos compositeurs et nous sommes conscients des grandes obligations qui nous reviennent à l'égard de notre peuple : assurer une ample diversité des genres musicaux de large circulation, des spectacles musicaux de qualité, le contact des musiciens avec les ensembles d'amateurs et développer dans les masses le goût d'une musique de qualité à l'aide d'actions ingénieuses mettant à la portée de tout le monde les trésors de la musique roumaine et universelle.

Les meilleurs de nos symphonistes ont le devoir de créer des opéras et des ballets inspirés par les pages glorieuses de notre histoire aussi bien que par l'actualité de notre vie nouvelle. Les théâtres musicaux, les scènes de théâtres d'opéra, notre pays les attend.

En ce qui concerne la musicologie roumaine, elle a enregistré des succès retentissants mais nous ne pouvons ne pas relever que les préoccupations d'ordre historique et de recherche sont beaucoup plus actives que celles portant sur la critique musicale qui a le devoir d'analyser toute oeuvre nouvelle du point de vue d'une esthétique avancée. Ceci explique pourquoi certaines plumes, sachant écrire mais ne sachant pas penser en profondeur, abordent la création musicale nouvelle d'une manière tout-à-fait improvisée.

Actuellement, dans notre monde contemporain où la confrontation des idées est d'une acuïté exceptionnelle, il n'est plus permis au critique d'art de faire un jeu de ses appréciations. Il est de son devoir d'intercepter et de surveiller l'oeuvre nouvelle depuis des positions de la plus haute responsabilité sociale, à partir d'une compétence et documentation réelles. De ce point de vue, la critique musicale — il faut le reconnaître — est restée loin en arrière de la création musicale et cette situation doit nous faire réfléchir.

Un autre problème qui doit nous préoccuper est celui du relévement incessant du niveau de la culture esthétique de notre pays, étant notoire qu'un niveau inférieur est la source de maints éches et ouvrages médiocres. Personne ne saurait affirmer qu'une oeuvre d'art n'est qu'inspiration ou le seul développement d'une idée incandescente. Il va de soi que les oeuvres d'art majeures contiennent, en sus de ces attributs indispensables, une pensée profonde, un message foncièrement humaniste, une grande culture esthétique, un niveau de l'expression d'une technique supérieure. Pour faire de l'art, le talent en est évidemment la condition primordiale, mais, comme dans tout ce que l'homme crée avec son cerveau et de ses mains, et tel que l'énonçait Nicolae Ceauşescu dans son Rapport présenté le premier jour des débats du X-e Congrès, „une connaissance solide du métier" est encore nécessaire.

Notre enseignement artistique, en continuel perfectionnement, a formé et préparé avec succès d'innombrables jeunes gens doués qui, actuellement, sont devenus des artistes de valeur du pays. Ils apportent un souffle nouveau, d'autant plus intéressants que maints parmi eux sont nés en même temps que notre République.

S'élevant sur l'échelle des valeurs jusqu'aux plus hauts degrés, toute création artistique entre en compétition avec l'art universel. Un courant intense d'idées, orienté vers de multiples directions, est en train de s'établir entre la culture de notre pays et celle des autres pays. C'est, du reste, la loi inexorable du développement d'une culture ainsi que de la circulation des idées toujours plus étendue et sans limite.

Forts de l'idéologie marxiste-léniniste, marqués par les idées de l'humanisme socialiste, nous avons le devoir sacré de placer au centre de nos préoccupations le relèvement de l'être humain, seul créateur de toutes les valeurs matérielles et spirituelles. Afin de faire de leur art un pont de communication entre les hommes, nos créateurs de musique doivent repousser avec fermeté tous les courants caduques, éphémères, qui méprisent l'homme et le poussent vers la pente de l'isolement, lesquels — encore qu'ils prétendent que l'art „est un jeu absurde" ou qu'ils se proposent des buts terriblement sophistiqués — ne peuvent cacher leur absence de vitalité et de viabilité. Ce ne sont guère des courants crépusculaires, tel qu'on se plaît souvent à l'affirmer, ce sont les courants de la nuit la plus ténébreuse, tenant de l'inutilité la plus absolue. Et l'homme d'art qui mime ou copie servilement l'art d'autres coordonnées géographiques et spirituelles ne fait que prouver qu'il est encore loin d'avoir compris en profondeur les destinées de la culture de son peuple et même son propre destin.

★

La musique n'occupe évidemment qu'une mince part dans la multitude des préoccupations humaines, mais, aussi bien que la poésie, elle est la gemme où se trouvent incrustés les mystères de l'harmonie, les pensées les plus nobles et les idéaux de l'homme de tous les temps.

Le peuple roumain aime la musique, il sait chanter et il le fait joliment.

La chanson et la poésie ont été et demeurent le témoignage de son optimisme immaculé, de sa vie dignement menée durant des millénaires dans ces contrées.

Sans oublier que nous manions un langage universel, faisons toutefois que notre musique roumaine, détentrice d'idées et de sentiments généreux, puisse contribuer à la cause de la paix dans le monde, de la solidarité fraternelle dans un esprit de collaboration internationale.

Symposium international de musicologie „George Enesco"

La musique roumaine, dont George Enesco (1881—1955) fut l'éminent représentant, enrichit aujourd'hui d'une contribution de plus en plus vigoureuse et appréciée les tendances de l'art universel.

La voie qu'Enesco a ouverte en fait de conception de la création, d'interprétation et de pédagogie musicale, ainsi que de technique de la composition, est débattue avec intérêt par les générations actuelles, pour sa profondeur et son originalité.

Les travaux du 1er Symposium international de musicologie „George Enesco" (septembre 1967) ont confirmé les vastes implications de l'art énescien dans la musique contemporaine, roumaine et universelle.

Les musicologues peuvent trouver riche matière à étude dans la manière dont Enesco et d'autres grandes personalités de ce siècle ont su mettre en valeur le folklore, élargir l'aire de la modalité, traiter les concepts harmonique et polyphonique, les principes de l'hétérophonie, enrichir les structures rythmiques selon le système parlando rubato et d'autres systèmes, innover sur le plan orchestral comme sur d'autres plans.

C'est en vue d'approfondir ces questions que sera organisé le IIe Symposium international de musicologie „George Enesco". Ses travaux se dérouleront les 12, 13 et 14 septembre 1970 et porteront sur les thèmes suivants :

1. Valeurs et tendances de la musique roumaine dans le contexte de l'évolution de l'art universel contemporain.
2. Modes d'intégration du folklore dans la création musicale du XXe siècle.
3. Georges Enesco — compositeur, interprète et pédagogue (contributions de caractère théorique et documentaire).

Ces rapports seront suivis de débats s'y concernant.

Le délai d'inscription à ce IIe symposium est fixé au Ier mars 1970.

Les communications peuvent être rédigées, au choix, en roumain, français, anglais, russe, allemand ou espagnol et seront adressées au Secrétariat du Concours et du Festival International „George Enesco" jusqu'au Ier juin 1970. Les communications, ne devront pas dépasser 15 minutes ; elles pourront être accompagnées d'illustrations musicales.

Les textes présentés au symposium et les résumés des débats seront l'objet d'un volume qui paraîtra ultérieurement aux Editions Musicales de la République Socialiste de Roumanie.

Le Comité d'Organisation du Concours et du Festival International „George Enesco" et l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie invitent chaleureusement tous les musiciens de participer au II-e Symposium George Enesco, afin de contribuer à l'approfondissement des thèmes qui y seront débattus.

Les renseignements supplémentaires sur les conditions de participation vous seront fournis par le Secrétariat du Concours et du Festival International „George Enesco", 1, rue Ştirbei Vodă, Bucarest, République Socialiste de Roumanie.
Adresse télégraphique : Festival Enesco, tél. 14.87.29.

Ve concours international George Enesco violon, piano, chant

Bucarest, 5—20 Septembre 1970

RÈGLEMENT DU CONCOURS

1. Le Ve concours international „George Enesco" aura lieu à Bucarest du 5 au 20 septembre 1970.
2. Le concours est ouvert aux jeunes interprètes n'ayant pas dépassé l'âge de 33 ans le 31 décembre 1970.
3. Les candidats se feront inscrire en remplissant le bulletin ci-joint, qui devra parvenir au Secrétariat du concours le 1er mai 1970, au plus tard.

Les participants joindront les documents suivants aux bulletins d'inscription ;

a) bref curriculum vitae indiquant notamment les études et l'activité artistique ;

b) la copie d'une pièce officielle certifiant l'âge du candidat ;

c) trois photographies 6×9 (destinées à la publicité).

4. Le Secrétariat du concours confirmera l'inscription des candidats un mois après réception du bulletin.
5. Le concours comprend les sections suivantes : violon, piano, chant-femmes et chant-hommes.
6. Le concours compte trois étapes : deux étapes éliminatoires et une étape finale avec accompagnement d'orchestre pour le piano et le violon. L'étape finale de chant se déroulera avec accompagnement de piano.
7. L'ordre de présentation au concours sera établi par tirage au sort. Pour la deuxième et la troisième étapes, l'ordre sera le même que celui de la première. En cas de force majeure, le jury peut donner son assentiment à une modification de cet ordre.
8. Ne seront admis à la deuxième étape que les candidats ayant obtenu au moins 14 de moyenne à la première. A la troisième étape de chaque section (violon, piano, chant-femmes et chant-hommes) pourront accéder au maximum 10 candidats, dont 7 recevront des prix et des mentions.

Tous les candidats admis à la deuxième étape recevront un diplôme de participation.

9. Le jury international sera formé de personnalités renommées du monde musical.

10. Chaque jury devra élire, pour diriger son activité, un président et un vice-président.

11. Chaque membre du jury exprimera son opinion sur les candidats par une note allant de 1 à 20.

Si l'un des membres du jury est l'ancien ou l'actuel professeur d'un candidat, il s'abstiendra de lui donner une note.

12. Selon l'appréciation du jury, les oeuvres en plusieurs mouvements pourront être interprétées aussi partiellement.

13. Le jury peut ne pas décerner un prix ou une mention s'il ne les juge pas mérités.

Les décisions du jury sont sans appel.

14. Sur demande des lauréats, citoyens étrangers résidant à l'étranger, 15% de la valeur des prix qu'ils auraient obtenus, pourront être transférés en devises de leur pays, selon le cours officiel en vigueur dans la République Socialiste de Roumanie.

15. Les partitions des oeuvres roumaines prévues au répertoire du concours seront expédiées sur demande aux candidats, par le Secrétariat du concours.

16. Les frais de séjour des candidats à Bucarest, pendant la période ou ceux-ci participent au concours, seront supportés par le Comité d'Organisation.

17. Les candidats sont tenus d'exécuter le programme suivant :

VIOLON

PREMIÈRE ÉTAPE ÉLIMINATOIRE

a) J. -S. BACH — Une des Sonates pour violon solo en sol mineur, la mineur ou do majeur
ou
Partita en ré mineur pour violon solo

b) MOZART — *Concerto n° 7 en ré majeur, K. V. 271,*
Ière partie avec la cadence de George Enesco
ou
Concerto n° 5 en la majeur K. V. 219,
Ière partie avec la cadence de Joseph Joachim

c) PAGANINI — Un caprice (à l'exception des Caprices n° 12, 14, 16, 18, 19, 23)

DEUXIÈME ÉTAPE ÉLIMINATOIRE

a) ENESCO — *II Sonate en fa mineur, op. 6 ou*
III Sonate en la mineur, op. 25 ou
La Suite „Impressions d'enfance, op. 28

b) L'une des œuvres suivantes :

TARTINI — *Sonate en sol mineur „Le Trille du diable"*
SAINT-SAENS — *Introduction et Rondo Capriccioso, op. 28*
CHAUSSON — *Poème*
RAVEL — *Tzigane*
YSAYE — *III Sonate pour violon solo* (dédiée à George Enesco)
SZYMANOWSKI — *Trois mythes, op. 30*
BARTOK — *Sonate pour violon solo*
MESSIAEN — *Thème á variations*
REGER — *Une sonate pour violon solo*

c) Une pièce d'un compositeur roumain, à choisir dans l'album qui sera envoyé sur demande aux concourants.

ÉTAPE FINALE

Un concerto avec accompagnement d'orchestre, à choisir parmi les suivants :

BEETHOVEN — *Concerto en ré majeur, op. 61*
PAGANINI — *Concerto en ré majeur, op. 6 (n° 1)*
— *Concerto en si mineur, op. 7 (n° 2)*
MENDELSSOHN-BARTHOLDY — *Concerto en mi mineur, op. 64*
BRAHMS — *Concerto en ré majeur, op. 77* (avec la cadence de George Enesco)
LALO — *Symphonie Espagnole, op. 21*
TCHAIKOVSKY — *Concerto en ré majeur, op. 35*
DVORAK — *Concerto en la mineur, op. 53*
GLAZUNOV — *Concerto en la mineur, op. 82*
SIBELIUS — *Concerto en ré mineur, op. 47*
SZYMANOWSKI — *Concerto op. 61* (n° 2)
BARTOK — *Concerto n° 2*
PROKOFIEV — *Concerto en ré majeur, op. 19* (n° 1)
— *Concerto en sol mineur, op. 63* (n° 2)
KHACHATURIAN — *Concerto*
CHOSTAKOVICH — *Concerto en la mineur, op. 99* (n° 1)
A. BERG — *Concerto*
PAUL CONSTANTINESCU — *Concerto*
MIRCEA BASARAB — *Concerto*
PASCAL BENTOIU — *Concerto*
WILHELM BERGER — *Concerto*
DUMITRU CAPOIANU — *Concerto*
ANATOL VIERU — *Concerto*

PIANO

PREMIÈRE ÉTAPE ÉLIMINATOIRE

a) J. S. BACH — *Le Clavecin bien tempéré* : Prélude et Fugue

b) BEETHOVEN — Une Sonate, à l'exception des Sonates n° : 9, 1, 1, 20

c) Trois études — CHOPIN DEBUSSY et une au choix du candidat

d) ENESCO — Bourrée de la *II Suite en ré majeur, op. 10*

DEUXIÈME ÉTAPE ÉLIMINATOIRE

a) Une oeuvre, au choix, de CHOPIN, SCHUMANN, LISZT OU BRAHMS d'une durée maxima de 20 minutes.

b) Une oeuvre, au choix, de :

DEBUSSY — *Images* (I ou II Cahier)
Estampes
Pour le piano
L'Isle joyeuse>
Cinq préludes
RAVEL — *Gaspard de la nutt*
Miroirs
Le Tombeau de Couperin
Sonatine
SCRIABINE — Une des Sonates n° 5, 6, 10
SCHONBERG — *Trois pièces, op. 11*
Suite op. 25
HINDEMITH — *Sonate n° 1, n° 2* ou *n° 3*
PROKOFIEV — Une Sonate

STRAWINSKY	— Sonate Trois mouvements de *„Pétrouchka"*

c) Une oeuvre roumaine, à choisir dans l'Album qui sera envoyé sur demande aux candidats.

ÉTAPE FINALE

a) ENESCO	— *Sonate n 1 en fa dièse mineur, op. 24*

b) Un concerto avec accompagnement d'orchestre à choisir parmi les suvants :

MOZART	— *Concerto en mi bémol majeur, K. V. 449* *Concerto en si bémol majeur, K. V. 450* *Concerto en sol majeur, K. V. 453* *Concerto en ré mineur, K. V. 466* *Concerto en do majeur, K. V. 467* *Concerto en mi bémol majeur, K. V. 482* *Concerto en la majeur, K. V.488* *Concerto en do mineur, K. V. 491* *Concerto en do majeur, K. V. 503* *Concerto en ré majeur, K. V. 537* *Concerto en si bémol majeur, K. V. 595*
BEETHOVEN	— *Concerto en do mineur, op. 37* (n° 3) *Concerto en sol majeur, op. 58* (n° 4) *Concerto en mi bémol majeur, op. 73* (n° 5)
CHOPIN	— *Concerto en mi mineur, op. 11* (n° 1) *Concerto en fa mineur, op. 21* (n° 2)
SCHUMANN	— *Concerto en la mineur, op. 54*
LISZT	— *Concerto en mi bémol majeur* (n° 1) *Concerto en la majeur* (n° 2)
GRIEG	— *Concerto en la mineur, op. 16*
BRAHMS	— *Concerto en ré mineur, op. 15* (n° 1) ï *Concerto en si bémol majeur, op. 83* (n° 2)
TCHAIKOVSKY	— *Concerto en si bémol mineur, op. 23* (n° 1)
RAVEL	— *Concerto en sol majeur*
RACHMANINOV	— *Concerto en fa dièse mineur, op. 1* (n° 1) *Concerto en do mineur, op. 18* (n° 2) *Concerto en ré mineur, op. 30* (n° 3)
BARTOK	— *Concerto n° 2* *Concerto n° 3*
PROKOFIEV	— *Concerto en ré bémol majeur, op. 10* (n° 1) *Concerto en sol mineur, op. 16* (n° 2) *Concerto en do majeur, op. 26* (n° 3)
DINU LIPATTI	— *Concertino en style classique*
PAUL CONSTANTINESCU	— *Concerto*
PASCAL BENTOIU	— *Concerto n° 1* *Concerto n° 2*
VALENTIN GHEORGHIU	— *Concerto*

CHANT

PREMIÈRE ÉTAPE ÉLIMINATOIRE

a) Une aria préclassique
b) Un lied romantique
c) Un lied du cycle *„Sept chansons sur des vers de Clément Marot"* de GEORGE ENESCO, au choix du candidat.
d) Un air d'opéra

DEUXIÈME ÉTAPE ÉLIMINATOIRE

a) Un air d'un concerto ou d'un opéra de MOZART
b) Un lied d'un compositeur contemporain
c) Un lied d'un compositeur roumain contemporain, à choisir dans l'album qui sera envoyé sur demande aux candidats.
d) Un air d'opéra, autre que celui de la I-e étape.

ÉTAPE FINALE

a) Un lied au choix du candidat.
b) Un lied du cycle „Sept chansons sur des vers de Clément Marot" de GEORGE ENESCO, au choix du jury
c) Un air de concerto ou d'opéra, au choix du candidat, autre que ceux des deux premières étapes.

Les transpositions ne sont permises que pour les lieder.

Chaque candidat est tenu d'apporter les matériaux d'accompagnement au piano pour les trois étapes.

PRIX ET MENTIONS

VIOLON

I	Prix	30.000 lei et une médaille d'or
II	Prix	25.000 lei et une médaille d'argent
III	Prix	20.000 lei et une médaille de bronze
IV	Prix	15.000 lei

Trois mentions de 7.000 lei chacune

PIANO

I	Prix	30.000 lei et une médaille d'or
II	Prix	25.000 lei et une médaille d'argent
III	Prix	20.000 lei et une médaille de bronze
IV	Prix	15.000 lei

Trois mentions de 7.000 lei chacune

CHANT (femmes)

I	Prix	30.000 lei et une médaille d'or
II	Prix	25.000 lei et une médaille d'argent
III	Prix	20.000 lei et une médaille de bronze
IV	Prix	15.000 lei

Trois mentions de 7.000 lei chacune

CHANT (hommes)

I	Prix	30.000 lei et une médaille d'or
II	Prix	25.000 lei et une médaille d'argent
III	Prix	20.000 lei et une médaille de bronze
IV	Prix	15.000 lei

Trois mentions de 7.000 lei chacune

L'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie accorde pour la meilleure interprétation des oeuvres de compositeurs roumains présentées au cours de IIème et IIIème étapes les distinctions suivantes :

POUR LA IIème ÉTAPE

Violon	2 distinctions de 5.000 lei chacune
Piano	2 distinctions de 5.000 lei chacune
Chant	2 distinctions de 5.000 lei chacune

POU LA IIIème ÉTAPE

Violon	Une distinction de 10.000 lei
Piano	Une distinction de 10.000 lei
Chant	Une distinction de 10.000 lei

Le montant de ces distinctions n'est pas convertible en devises étrangères.

Le comité d'organisàtion du Ve Concours et Festival International „George Enesco"

PRÉSIDENT

Ion Dumitrescu

Président de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, professeur au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest

MEMBRES

Ion Brad

Vice-président du Comité d'État pour la Culture et les Arts

Pascal Bentoiu

Compositeur

Wilhelm Berger

Compositeur, secrétaire de l'union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Dumitru Capoianu

Compositeur, directeur de la Philarmonie „George Enesco"

Tudor Ciortea

Compositeur, professeur au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest

Marin Constantin

Chef d'orchestre, professeur au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest

Romeo Drăghici

Directeur du Musée „George Enesco"

Liviu Comes

Compositeur, professeur, recteur du Conservatoire „Gheorghe Dima" de Cluj

Victor Giuleanu

Professeur, recteur du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest

Ioan Grigoresco

Vice-président du Comité de Radiodiffusion et Télévision

Mihail Jora

Compositeur, membre de l'Académie

Achim Stoia

Compositeur, professeur, recteur du Conservatoire „George Enesco" de Iassy

Sigismund Toduță

Compositeur, professeur au Conservatoire „Gheorghe Dima" de Cluj

Vasile Tomescu

Rédacteur en chef de la revue „Muzica", secrétaire de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Aladar Zoltan

Compositeur, Secrétaire de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

Dan Negreanu

Directeur de l'Association des artistes des institutions théâtrales et musicales

A670

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigişmund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef)

I. P. „Informaţia“ — c. 3894

64.421

LEI 7

muzica

NOIEMBRIE
1969

11

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTA
ANUL XIX Nr. 11 NOIEMBRIE 1969

Dezvoltarea simfoniei româneşti (III)

de Zeno Vancea

Urmărind procesul de dezvoltare al simfoniei româneşti, în cele două studii precedente, apărute în nr. 4 şi 6 al revistei Muzica din acest an, am făcut o sumară trecere în revistă a acestui proces pînă la Eliberare. În cele ce urmează, vom încerca să facem o caracterizare a simfoniilor cu caracter naţional compuse după această dată.

Cu toate trăsăturile comune de limbaj, provenite din aceleaşi surse de inspiraţie folclorică, simfoniile create după 23 August prezintă un tablou totuşi destul de variat din punct de vedere al anumitor deosebiri personale de stil, rezultînd pe deoparte din dorinţa unora dintre compozitori de a păstra în creaţia lor cît mai fidel tiparele melodico-ritmice ale muzicii populare, pe de altă parte din modul şi gradul diferit de stilizare a substanţei populare de către alţi autori de simfonii. În acest fel, unii dintre aceştia din urmă, cu toate rădăcinile folclorice încă uşor sesizabile în muzica lor, s-au îndepărtat adeseori destul de mult de modul de exprimare al acelor compozitori, a căror teme, în urma caracterului lor popular par a fi citate autentice.

Stilizarea şi transfigurarea substanţei populare nu este un fenomen propriu numai muzicii româneşti, ci caracterizează în egală măsură toate şcolile naţionale mai vechi şi mai noi. În cazul tuturor acestor şcoli a avut loc un proces similar ; pornind de la citate s-a ajuns după un anumit timp la păstrarea de către compozitori doar a unor principii generale ale muzicii populare (folosirea aceloraşi moduri arhaice, valorificarea varietăţii ritmice, construcţia asimetrică a frazelor etc.).

Stilizarea nu era determinată de faptul că formulele melodico-ritmice de origine folclorică şi-ar fi pierdut prospeţimea prin prea frecventa lor folosire şi, printr-o uzură îndelungată, ar fi devenit locuri comune, ci din cauză că anumite particularităţi de simţire ale cîte unui compozitor au făcut adeseori necesară depăşirea cadrului folcloric, stările sale emoţionale putînd fi exprimate mai potrivit cu ajutorul altor elemente stilistice, fie personale, fie adoptate în mod adecvat din muzica cu un caracter mai universalist.

Acesta este un fenomen care are loc şi în creaţia populară, numai că aici intervine gustul colectiv care, obişnuit cu anumite tipare, fie că elimină forme noi de expresie prea deosebite de cele care au devenit familiare colectivităţii, fie că prin anumite schimbări are loc un proces de nivelare, ajustînd melodiile după modelul celor tipice, cum se întîmplă adeseori şi în cazul migrării unor melodii dintr-o regiune dialectală în alta.

Cu scopul unei mai sistematice treceri în revistă a simfoniilor scrise de la 1944 încoace, vom face aceasta nu în ordinea cronologică a datei compunerii lor, ci analizînd măsura în care structura lor melodico-ritmică se îndepărtează de tiparele ritmico-melodice ale folclorului.

După cum se ştie, una din trăsăturile deosebit de caracteristice multor melodii populare româneşti, este structura lor diatonic-modală, mersul lor în general pe trepte alăturate, caracterul lor vocal-cantabil, chiar şi în cazul unor melodii de dans.

Adoptarea de către compozitori a formelor melodice sus-menţionate a fost unul dintre primele şi cele mai generale moduri de manifestare a înrîuririi folclorului asupra creaţiei noastre culte din perioada interbelică, care îşi exercită însă influenţa şi asupra unei părţi considerabile a muzicii româneşti din cei 25 de ani din urmă, astfel şi asupra structurii melodice a simfoniilor.

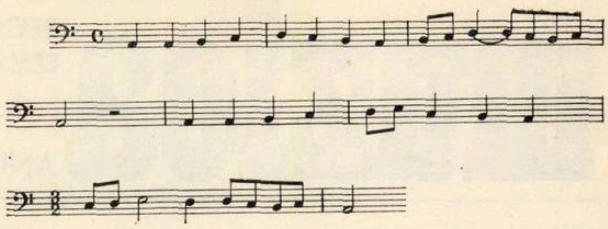
Desigur, caracteristicile melodice ale muzicii populare românești nu se limitează la cele arătate mai sus, ci cu excepția doar a unor succesiuni bazate în mod predominant pe arpegii [1]) specifice melodiilor populare occidentale, există o diversitate de combinații, de mers treptat alternînd cu salturi, între acestea mai frecvente fiind cvarta, cvinta și sexta mică, octava și septima mică constituind doar excepții. Străine de spiritul muzicii populare românești sînt succesiunile de intervale mari.

Bineînțeles, nu numai structura intervalică este aceea care conferă melodiilor noastre populare caracterul lor specific, ci într-o egală măsură și ritmul. Varietatea ritmică a muzicii noastre populare fiind deosebit de bogată, o descriere pe scurt, chiar numai a caracteristicilor ritmice principale este și mai dificilă decît aceea a particularităților melodice. Ne mărginim a arăta însă că atît structura ritmică caracteristică melodiilor de tipul *parlando-rubato* cît și celor de tipul *giusto,* au fost valorificate de compozitorii noștri.

În ceea ce privește limbajul armonic, folosit în simfoniile care constituie obiectul analizei noastre, trebuie spus că în privința aceasta deosebirile de la compozitor la compozitor sînt mult mai mari decît în privința melodiei și ritmului. Deși melodii populare de arhaică structură modală, sau melodii inventate de compozitori în unul din aceste moduri, conțin anumite indicații în privința suportului acordic, armonia folosită de compozitori depășește în general cu mult sfera armonizării modale, îmbrăcînd mai întotdeauna o haină mai mult sau mai puțin personală.

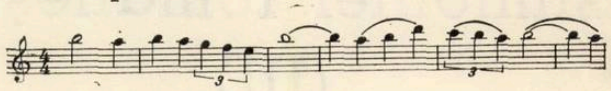
În lumina acestor caracteristici ale muzicii populare, sumar descrise mai sus, se poate afirma că simfoniile cele mai apropiate ca structură melodică și în general ca structură ritmică de aceea a muzicii noastre populare sînt simfoniile lui Tudor Jarda, Simfonia și Simfonietta lui Ion Dumitrescu, ca de altfel și alte lucrări ale celor doi compozitori.

Adept consecvent al școlii naționale, Tudor Jarda a scris Simfonia sa (1949—51), ca de altfel și celelalte lucrări ale sale, unele anterioare, altele posterioare simfoniei *(Poemul din octombrie, Poemul simfonic 23 August, Poemul simfonic 1 Mai, Cantata Ion al Saftei,* poemele corale *Steagul Partidului, Horea,* etc., operele *Neamul Șoimărești lor, Pădurea vulturilor, Concertul pentru flaut și orchestră),* într-un limbaj de viguroasă inspirație folclorică. Aceasta se dovedește nu numai prin integrarea unor melodii populare — ca de pildă în cazul Simfoniei, aceea a temei inițiale

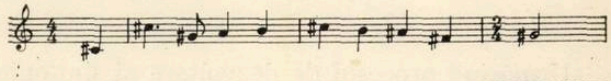


dar în general prin caracterul diatonic-modal al structurii melodice, precum și rolul important pe care-l au în muzica sa anumite formule ritmice tipice pentru dansurile populare ardelenești.

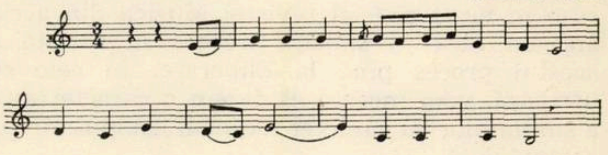
O puternică înrudire cu muzica populară o dovedesc și alte teme ale acestei lucrări : tema II-a din partea I



tema inițială a Andantelui



a Scherzo-ului



În ciuda afirmațiilor unora, că materialul melodic împrumutat din muzica populară, sau cel inventat în spiritul acesteia nu oferă unui compozitor decît posibilități expresive reduse [2]) limitate doar la bucolic, pastoral și idilic [3]), simfonia lui Tudor Jarda, cu un conținut programatic [4]) tălmăcit prin patosul dramatic în partea I, atmosfera, în general sumbră în partea a II-a, accente eroice în Final, este doar unul din numeroasele exemple care demonstrează că materialul de inspirație folclorică este apt pentru exprimarea unei largi sfere emoționale.

1) Melodii populare pe bază de arpegiu pot fi însă întîlnite atît în dialectul bihorean, născute probabil sub influența semnalelor de bucium, cît și în melodiile de dată recentă, bazate pe majorul sau minorul modern, apărute în folclorul nostru sub influența muzicii culte.

2) Teoria aceasta, bazată pe o insuficientă cunoaștere a folclorului, nu ține seama de faptul că, pe lîngă cîntece cu caracter nostalgic sau bucolic, cum sînt de pildă doinele, există și alte genuri de cîntece, ca baladele, bocetele, colindele etc., cu un conținut expresiv cu totul deosebit ca cel al doinelor, ceea ce se manifestă și în aceste particularități melodice ritmice ale acestor cîntece. Tiparele melodice deosebite ca structură variind după vechime, gen și regiune, pot fi astfel folosite de către un compozitor de așa manieră, încît, prin combinarea lor, chiar fără a împrumuta elemente stilistice din alte culturi muzicale, el își poate făuri un limbaj cu mari posibilități de exprimare.

3) George Bălan, *Cum să ascultăm muzica.*

4) Ideea centrală care stă la baza simfoniei și în jurul căreia se organizează întreg materialul muzical-dramatic al celor patru părți, este lupta pentru libertate pe care a dus-o poporul nostru.

După cum este cunoscut, întreaga creaţie a lui Ion Dumitrescu are o puternică amprentă naţională. Ataşamentul său faţă de tradiţia naţională reiese încă din primele sale compoziţii scrise prin 1938, pe cînd era discipol al lui Alfonso Castaldi şi Mihail Jora. Pe lîngă cîteva lucrări de muzică de cameră, vocală şi instrumentală, ca *Sonata pentru pian, Trei cîntece* pentru voce şi pian, compuse în timpul anilor de Conservator, a dat la iveală, pînă în anul 1944, următoarele lucrări pentru orchestră : *4 Colinde* (1938), *Suita I-a pentru orchestră* (1938), *Cîntec şi dans pentru orchestră* (1940), *Patru miniaturi simfonice* (1940), *Suita a II-a pentru orchestră* (1940), *Poem pentru violoncel şi orchestră* (1941) şi *Suita a III-a pentru orchestră* (1944).

În conţinutul emoţional al acestor lucrări domină elanul juvenil, optimismul robust care, izvorîte dintr-un constant echilibru sufletesc, neumbrit de introspecţiune şi reflexiuni filozofice, va caracteriza şi compoziţiile sale scrise după 1944 şi anume *Simfonia I-a* (1948), *Cvartetul de coarde* (1949), (transpus ulterior pentru orchestră de coarde cu titlul de concert), *Preludiu simfonic* (1952), *şi Simfonietta* (1957), lucrări care au asigurat compozitorului un loc important în rîndul simfoniştilor noştri.

Doar cu foarte puţine excepţii, temele lui Ion Dumitrescu au un iz atît de autentic popular încît ele par adeseori citate, deşi, cum arată Gheorghe Ciobanu : „sînt foarte puţine cazurile cînd compozitorul apelează direct la materialul folcloric, el împrumută doar unele elemente de acompaniament, scară modală etc., pe care le asimilează organic în substanţa muzicală proprie, dezvoltîndu-le amplu, ca de exemplu formule ritmico-armonice, caracteristice pentru acompaniamentul formaţiilor populare din Muntenia şi Moldova, ritmul giusto-silabic şi îmbinarea de valori metrice diferite, ritmuri sincopate, izometrice etc.“ [5]).

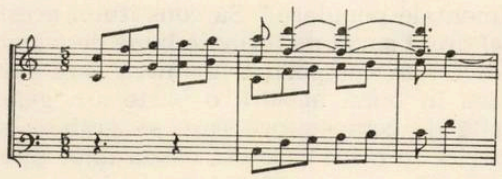
S-ar părea că tinzînd să asigure o cît mai autentică notă naţională muzicii sale, Ion Dumitrescu urmăreşte o cît mai mare fidelitate faţă de tiparele ritmico-melodice ale folclorului, fără a face uz de stilizări. În realitate şi el stilizează, chiar dacă aceasta se manifestă într-o măsură mai redusă decît la alţi compozitori şi devine sesizabilă abia în urma unor analize mai amănunţite.

Nota personală a stilului său nu se manifestă însă, atît în anumite procedee de stilizare, cît în alegerea unor anumite tipuri melodice populare ca modele pentru propria sa invenţie melodică, acordînd întîietate celor ce au la bază unul dintre cele două moduri moderne, preferînd mai ales majorul.

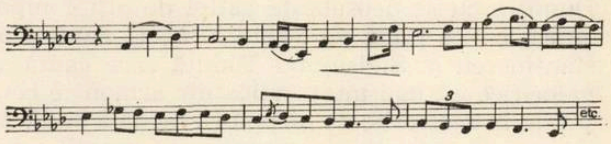
Aceasta o dovedeşte aproape întregul material tematic al Simfoniei I, care de altminteri arată şi un mai accentuat grad de stilizare decît alte lucrări ale compozitorului.

5) Gh. Ciobanu, Ibidem.

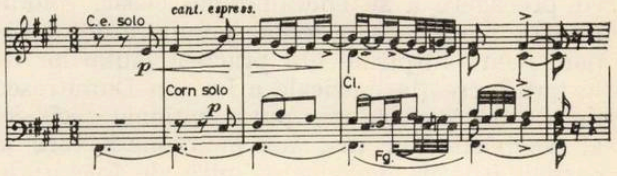
Cît de important este ritmul în conferirea caracterului popular al unei melodii, o dovedeşte tema principală din partea I-a a Simfoniei.



Un interesant procedeu de stilizare se poate constata şi în cazul temei de lungă respiraţie melodică a Andantelui. În ciuda caracterului major al melodiei şi al unor inflexiuni modulatorii pe care le conţine, ea degajă în mod foarte sugestiv o arhaică atmosferă proprie cîntărilor noastre de strană care au servit probabil compozitorului ca izvor de inspiraţie.



Scherzo-ul, unul din acele exemple deosebit de sugestive de joc popular simfonizat ce pot fi întîlnite în toate lucrările lui Ion Dumitrescu, se distinge printr-o originală structură ritmică.



Păstrînd acelaşi fond luminos propriu părţii întîi şi Scherzo-ului, dar avînd un elan mai impetuos, nelipsit nici de accente eroice, Finalul bazat pe confruntarea celor două teme principale încheie Simfonia într-o deplină unitate stilistică a întregii lucrări.

Preferinţa pentru tipurile melodice populare de dată mai recentă care au la bază mai ales gama majoră, pare a fi în strînsă legătură cu modul de gîndire armonică a compozitorului, cu convingerea sa fermă, că sistemul tonal clasic cu funcţiuni armonice precise este singurul sistem perfect, care poate asigura realizarea unor lucrări pe deplin valabile. Cel puţin aşa reiese dintr-un studiu al compozitorului publicat în nr. 2 din 1954 al revistei Muzica în care se spune printre altele : „Sistemul muzical funcţional închegat ştiinţific, reprezintă singurul obiectiv prin care poate fi considerată just orice organizare sonoră, fie de ordin melodic, armonic sau contrapunctic, fie de orice nuanţă de concepţie şi de orice categorie artistică“.

Punînd problema armonizării melodiilor populare şi a melodiilor culte inventate în stil

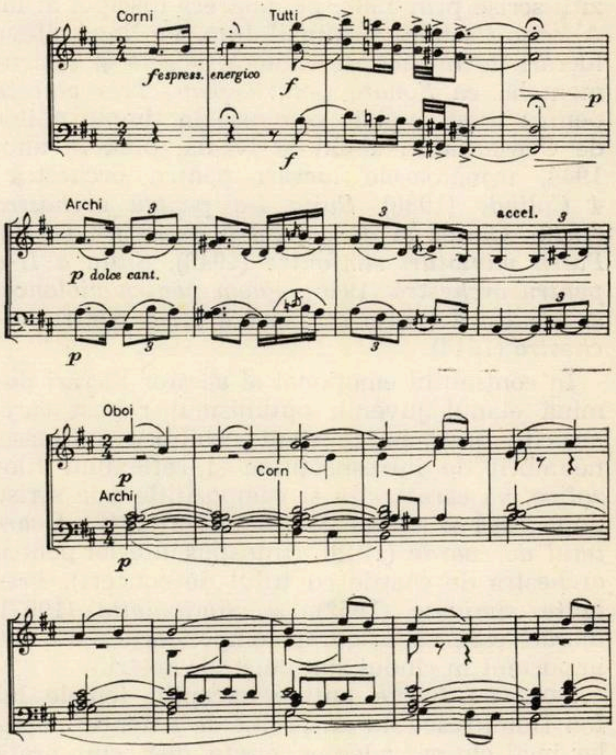
popular, Ion Dumitrescu se întreabă astfel : „Să pornim la investigaţia şi imitarea puţinelor, izolatelor şi neconcludentelor procedee armonice ale aşa-zisei polifonii vocale populare, sau să recurgem exclusiv la ajutorul armoniei instrumentale populare ? Să constituim acest material drept sursă de formule bune de transplantat direct în compoziţie, manieră care caracterizează în bună măsură o parte din generaţia actuală de compozitori, care se grăbesc să fie folclorici cu orice chip din cauza unor directive superficial sau oportunist înţelese ?“

Scoţînd în evidenţă în cadrul studiului menţionat superioritatea sistemului funcţional clasic faţă de succesiuni de acorduri cu caracter modal, Ion Dumitrescu ajunge la concluzia că „armonizarea celorlalte moduri, devine de multe ori o problemă, iar senzaţia pe care ne-o lasă la audiţie o piesă muzicală cu bază modală, de multe ori este nesatisfăcătoare“.

În privinţa concepţiilor sale armonice, Ion Dumitrescu se deosebeşte astfel de alţi compozitori, ca de pildă de Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu şi Sigismund Toduţă care caută să valorifice cît mai mult indicaţiile armonice conţinute în melodiile de structură modală şi ajung pe baza lor adeseori la anumite construcţii acordice nefolosite în sistemul funcţional clasic ; între altele de pildă la acorduri alcătuite din suprapuneri de cvarte, acorduri bimodale sau rezultînd accidental din polifonie.

Este însă indiscutabil că în ciuda folosirii cu precădere a sistemului tonal clasic, colorat însă pe alocuri cu procedee populare de acompaniament, inspirate din practica lăutarilor de la ţară [6]) creaţia muzicală a lui Ion Dumitrescu nu are un caracter mai puţin naţional decît cel al compozitorilor mai sus menţionaţi, care la particularităţile melodico-ritmice ale folclorului adaugă şi unele de ordin armonic, derivate tot din structura specifică a acestuia.

Între compunerea Simfoniei şi Simfoniettei (1957) au trecut nouă ani, în acest interval de timp Ion Dumitrescu a mai compus *Cvartetul de coarde* (transcris ulterior pentru orchestră), *Preludiul simfonic* şi muzică la mai multe filme. Toate aceste lucrări, de altfel şi Simfonietta, dovedesc un constant ataşament al compozitorului faţă de concepţiile sale iniţiale, încît modificările de stil sînt neesenţiale. Ele de altfel nu se manifestă în structura melodico-ritmică a Simfoniettei, orientată în acelaşi mod substanţial după folclor,



nu afectează nici factura predominant omofonă a lucrării — cu toate că elementele contrapunctice sînt mai frecvent folosite ca în Simfonie, ci apar în discursul armonic mai colorat, mai abundent în privinţa modulaţiilor sau densitatea orchestraţiei, dar mai ales în travaliul tematic, în unele procedee noi, constînd în interpretarea originală a principiului ciclic prin care se urmăreşte stabilirea unei unităţi mai mari între diferitele părţi ale lucrării. Astfel, compozitorul foloseşte în *Simfonietta* motive din materialul tematic al primei părţi şi în construcţia temelor aparţinînd altor părţi ale lucrării, integrează elemente ale temei secunde din partea întîi, în episodul lent din Final, făcînd să apară tot acolo şi motive din toate cele trei părţi precedente. Este de semnalat şi utilizarea formulei ritmice a temei iniţiale ca „fundal contrapunctic“ al temei secunde din Final.

[6]) Ibidem studiul citat al lui Gh. Ciobanu.

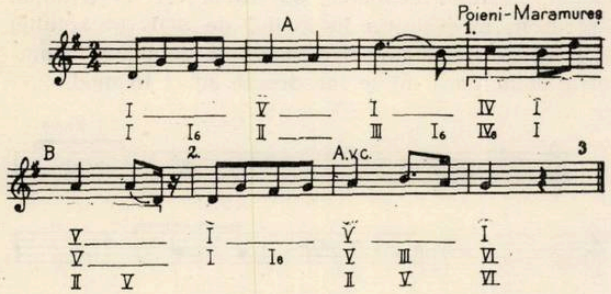
Armonizarea cîntecului popular românesc

— texte inedite de Sabin V. Drăgoi —

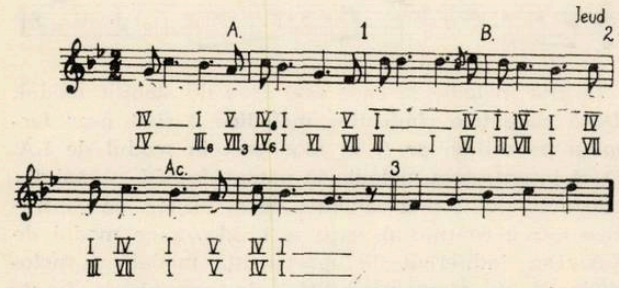
III

Armonizarea cîntecelor dialectale din Maramureş — Baia Mare

Trecînd la armonizarea dialectului Maramureş — Baia Mare vom cerceta şi analiza cîntece de diferite genuri, acest dialect prezentînd caracteristici oarecum aparte faţă de celelalte dialecte ale ţării noastre.

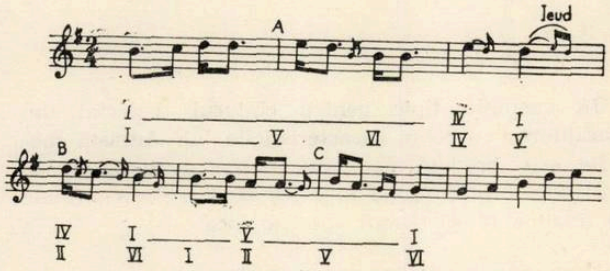


Acest cîntec este format din trei rînduri melodice, cu cezura după al doilea rînd melodic, în SOL major. Avem de-a face deci cu o armonizare tonală. Totuşi — precum vom vedea —, prin întrebuinţarea chibzuită a unor acorduri formate pe treptele secundare, îi putem da melodiei un caracter mai modal, mai românesc. Ţin să atrag atenţia că armonizarea prin folosirea treptei a II-a înaintea treptei a V-a îi dă melodiei un caracter apusean convenţional, dar prin folosirea treptei a II-a urmată de treapta a VI-a îi imprimăm melodiei caracterul dialectului maramureşan.

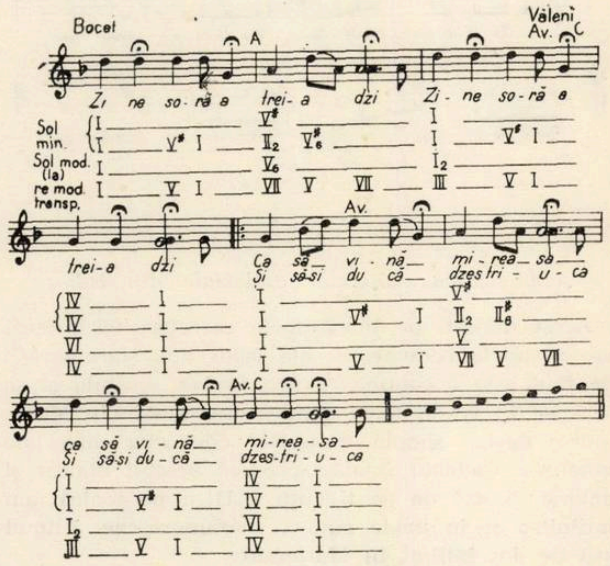


Iată o melodie brodată pe modul de LA transpus pe SOL, şi care poartă toate caracteristicile unui cîntec ritual tipic cunoscut şi în alte regiuni, dar căruia i s-a dat, în cazul de faţă, un ritm caracteristic dialectului local — în mai toate genurile —

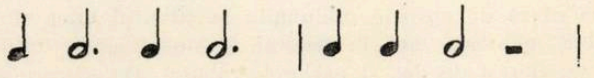
Gama pentatonică umplută (cu la)



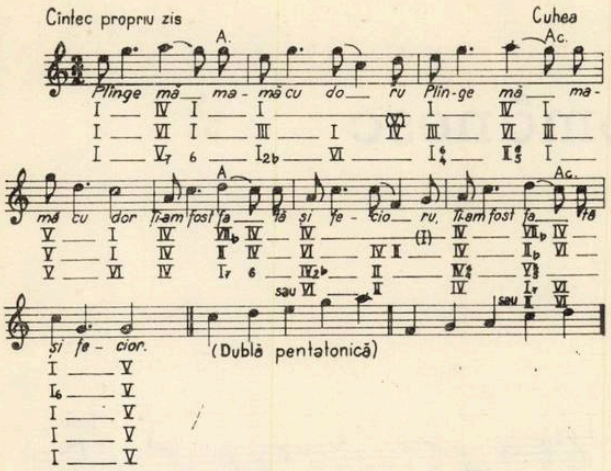
Melodia acestui exemplu este derivată dintr-un cîntec ritual în SOL major. Am prezentat-o, pentru demonstrarea ritmului local inversat.



Acest bocet îl putem interpreta ca fiind în SOL minor, sau în modul de LA sau RE transpus pe *sol*. De observat că şi în acest bocet putem verifica prezenţa ritmului local specific, dacă fermatele le vom înlocui cu note de valoare precizată ca de exemplu

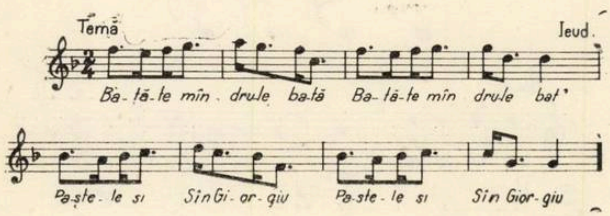


Această libertate a apartenenţei tonalo-modale ne dă posibilitatea de a îmbogăţi, de a colora înveşmîntarea armonică a acestui dialect (cîntecele de prilejuri sînt supuse unei transformări dialectale mai reduse).



Un exemplu tipic pentru cîntecul dialectal din Maramureş cu toate caracteristicile lui. Această melodie este brodată pe gama dublu pentatonică, cu cezura la mijloc (după al 2-lea rînd melodic), finala pe dominantă şi ritmul specific local.

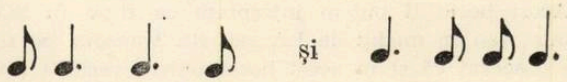
Vom folosi o armonizare mixtă (tonală-modală), în cazul de faţă, fericit îmbinată.



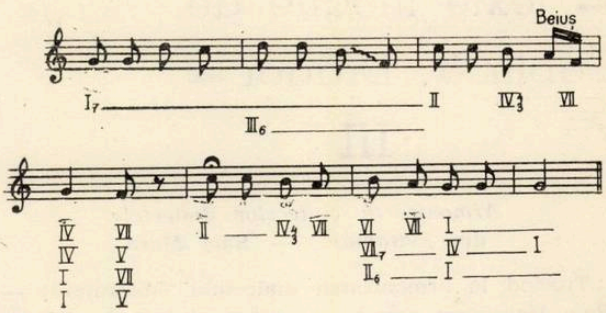
* * *

Armonizarea cîntecelor dialectale din Bihor

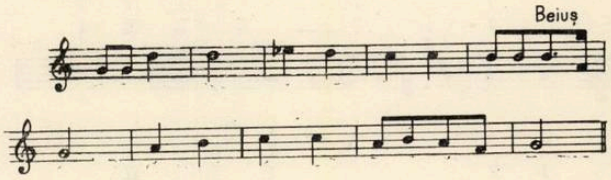
Acest dialect, pe lîngă unele caracteristici proprii are şi altele comune cu ale celui din Maramureş ; de fapt este o continuare spre sud a acestuia şi se află tot în vestul ţării. Pentatonica dublă din Maramureş devine simplă în cadrul cîntecelor dialectale bihorene. Cadenţa finală, specifică acestui dialect şi anume : saltul de pe treapta a III-a pe tonică, am întîlnit-o şi în unele cîntece maramureşene. Ritmul atît de des întîlnit în Maramureş



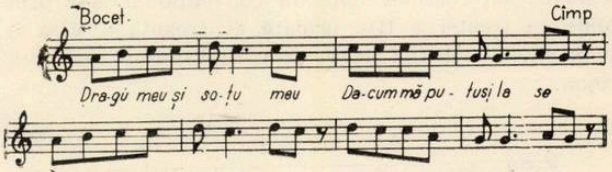
ca o influienţă a vecinătăţii şi convieţuirii maghiaro-slovace, în Bihor îl întîlnim doar sporadic. Mişcarea, în afară de opririle prelungite la sfîrşitul unor rînduri melodice, este, în general, giusto-parlando (întîlnim destul de des şi parlando-rubato). De asemenea, întîlnim recitative pe o măsură întreagă sau chiar pe două şi în mod foarte frecvent, melisme. Dar ceea ce caracterizează în mod deosebit cîntecele dialectale din Bihor este tritonul, cvarta mărită în mersul melodic, ca o consecinţă a brodării melodiei pe modurile FA şi SOL (lidic şi mixolidic), precum şi pe scara defectivă formată din şase tonuri (hexacordică şi bimodală). Forma acestor cîntece este de 4 rînduri melodice, cu cezura după al 2-lea rînd melodic. Vom armoniza şi în cadrul acestui dialect pe lîngă cîntecele propriu-zise şi unele rituale mai ample urmărind transformarea, adaptarea lor locală.



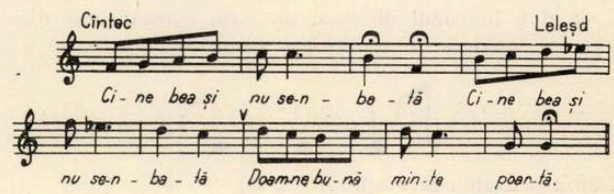
Iată o adaptare a unui cîntec unde schimbările armonice se operează mai anevoios, bihorenii introducînd, în linia melodică, specificul lor — tritonul. Sîntem în mod precis în modul de SOL (mixolidic) care atrage după sine o armonizare de toată frumuseţea, chiar dacă nu se încadrează strict în mod.



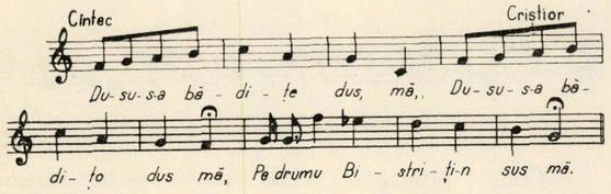
O melodie bimodală în care la început tetracordul modului de FA, în care ne aflăm, este înlocuit cu tetracordul superior al modului de SOL, transpus în FA ; după al doilea rînd melodic, melodia continuă în mod de FA original. Şi în cazul de faţă observăm mersul tritonic în cadrul desfăşurării melodiei. Armonizarea oferă bogate posibilităţi pe lîngă toată simplitatea melodică.



O altă melodie la care este greu de stabilit modul. Dacă cadenţele rîndurilor melodice 2 şi 4 n-ar termina pe subton ar fi în mod cert în modul de LA. Dacă interpretăm melodia în modul de SOL numai din cauza finalului şi a cadenţei de la mijloc, ne contrazice întreg conţinutul, care se brodează pe modul de LA. Dar indiferent de apartenenţa modală a melodiei, ea ne oferă posibilităţi de armonizare foarte interesante. De altfel bocetul se încadrează într-o gamă pentatonică caracteristică dialectului.



O melodie brodată pe acelaşi tetracord superior al modului de SOL transpus pe FA în al doilea rînd melodic. Pînă la semnul § cîntecul este în mod de FA, apoi în mod de SOL. Am mai întîlnit şi în dialectul Sibiu-Făgăraş această bitonalitate şi chiar politonalitate.



Vom face aceeaşi remarcă ca la cîntecul precedent cu precizarea că acest cîntec în ultimul rînd melodic se plasează în tetracordul superior al modului de LA transpus pe SOL, care de astă dată reprezintă o scară defectivă (lipsa treptei a II-a). Această bimodalitate atrage după sine o armonizare extrem de specifică dialectului.

Am urmărit la acest dialect stabilirea modului sau transpunerea lui ca fiind de mai mare importanţă decît armonizarea propriu-zisă (considerînd că s-a însuşit o oarecare experienţă).

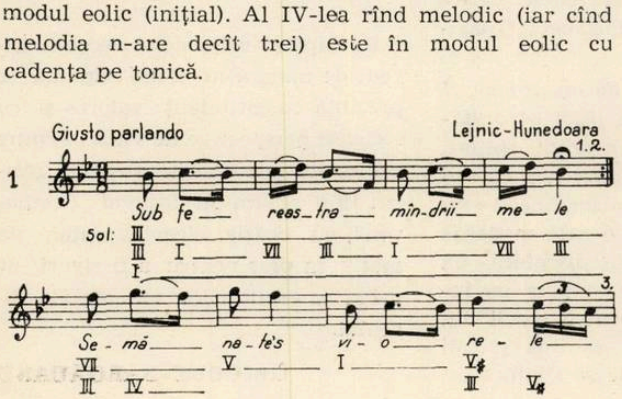
IV

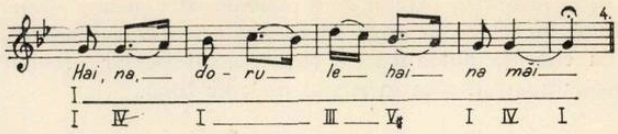
Armonizarea dialectului Arad-Hunedoara

Pe lîngă regiunile Arad-Hunedoara, acest dialect mai înglobează în aria sa şi părţile limitrofe ale Bihorului şi Munţilor Apuseni. Dintre caracteristicele acestui dialect distingem următoarele :

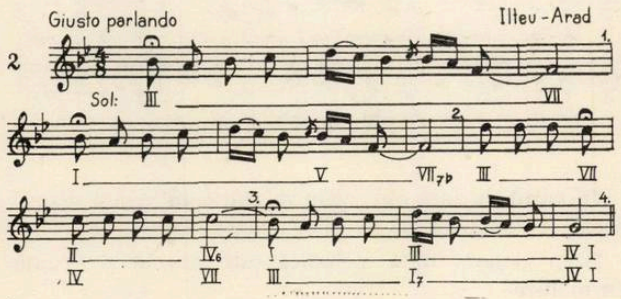
1) În marea lor majoritate liniile melodice se brodează pe modul de LA (eolic). Rîndurile melodice şi cadenţele lor — în cadrul acestor melodii — sînt aşezate astfel încît se pot distinge trei tipuri melodice bine conturate (definite) :

a) care, în primul rînd melodic şi, eventual, dacă-i repetat şi în al II-lea rînd melodic, se brodează pe modul paralel (ionic) — ambele folosind acelaşi material sonor —, iar cadenţa va fi pe tonica acestuia, adică pe treapta a III-a a modului iniţial (eolic). În consecinţă cînd procedăm la armonizarea acestui tip de melodii vom ţine cont de ambianţa modului (dualitatea lui). Al III-lea rînd melodic (şi dacă este cazul şi al IV-lea) va evolua tot în modul paralel (ionic) amintit, conducînd prin cadenţa pe treapta V-a spre modul eolic (iniţial). Al IV-lea rînd melodic (iar cînd melodia n-are decît trei) este în modul eolic cu cadenţa pe tonică.



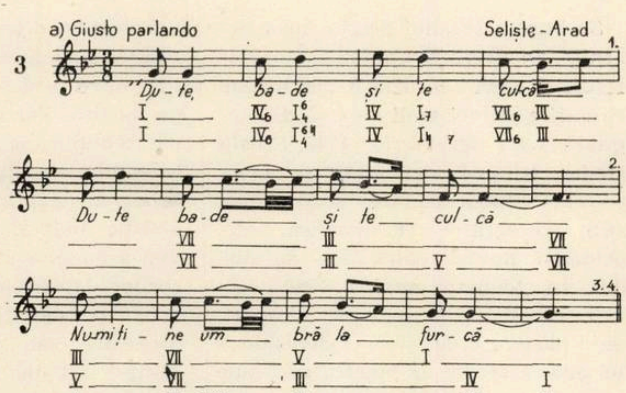


b) al doilea tip de melodii este acela al căror contur melodic se brodează tot pe paralelul ionic, dar care are cadenţele primului rînd melodic, eventual ale celui de al II-lea rînd pe subton (tr. VII-a).



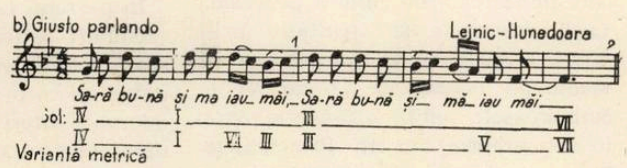
Al III-lea rînd melodic, dacă este final va fi în mod cert în *mod* eolic, iar dacă este intermediar — adică urmat de un al IV-lea rînd melodic — se ţese tot pe modul ionic (paralel) cu atracţie spre modul eolic (iniţial) ; în cazul acestui tip de melodii cadenţa finală este de cele mai multe ori pe treapta a IV-a.

Există melodii care întrunesc caracteristicile celor două tipuri de melodii sus prezentate, adică :



primul rînd melodic are cadenţa pe tonica modului paralel — adică pe treapta a III-a a modului autentic —, rîndul al II-lea are cadenţa pe subton, iar al III-lea rînd melodic are cadenţa pe tonica modului autentic .

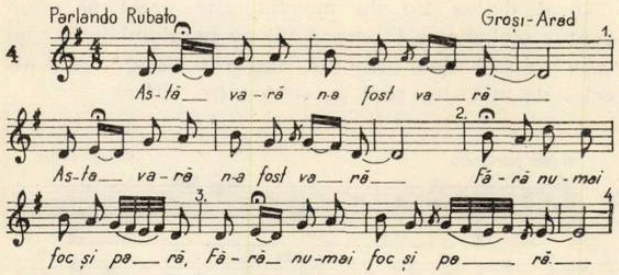
De asemenea în cuprinsul dialectului Arad-Hunedoara întîlnim numeroase variante metrico-ritmice.



De remarcat că acelaşi cîntec din Arad în măsura de 3/8, în Hunedoara îl găsim, mai mişcat, în variantă metrico-ritmică de 4/8 (ex. 54a—54b).

c) conturul liniei melodice al celui de al treilea tip

se brodează în primul rînd melodic, al doilea şi eventual în al treilea rînd pe *modul ionic al subtonului,* cu cadenţa autentică pe tonica acestuia, iar modul eolic apare d-abia în rîndul melodic final.



În cazul de faţă observăm o vădită influenţă a dialectului Bănăţean.

2) În general linia melodică este simplă şi bogată în melisme.

3) Mişcarea în majoritate este *parlando giusto şi rubato,* dar cu vădite tendinţe spre simplificare.

4) Cadenţa finală diferă de cea bihoreană prin introducerea treptei a II-a (IV). De asemenea este caracteristică căderea de pe treapta a III-a pe subton sub formă simplă sau ornamentată (toţ astfel şi căderea pe tonică). Poate să apară şi cadenţa frigică în părţile Hunedoarei limitrofă cu Sibiul.

5) Cezura principală, după cum se poate observa din exemplele date, la patru rînduri melodice este după al II-lea rînd melodic (primul repetat), iar la trei rînduri melodice este tot după al II-lea rînd melodic.

După cum vom vedea dialectul Arad-Hunedoara are foarte multe puncte comune (caracteristici) cu dialectul Bănăţean.

Apărut sub îngrijirea lui **CONSTANTIN DRĂGOI**

Liceul de muzică nr. 1 la două decenii de activitate

Se împlinesc anul acesta două decenii, de cînd un mănunchi de profesori şi elevi entuziaşti deschideau cursurile primei şcoli de artă din capitală. La 1 decembrie 1949, *Şcoala medie tehnică de artă* îşi începea activitatea cu trei secţii : muzică, coregrafie şi plastică, cuprinzînd numai patru ani de studii. În toamna anului 1950 cele trei specialităţi artistice se despart, dînd naştere unor şcoli independente. *Şcoala medie de muzică* cuprinde acum ciclul elementar şi ciclul mediu, lărgindu-şi considerabil sfera de activitate. Au urmat ani de remarcabile realizări pe plan pedagogic-muzical, care au dus la un binemeritat prestigiu. În continuă dezvoltare, şcoala a căpătat între timp un local corespunzător adăugîndu-şi cursurile de specialitate şi clasele corespunzătoare de cultură generală. La 1 septembrie 1957 instituţia primeşte numele : *Şcoala elementară şi medie de muzică de 12 ani Nr. 1.* Numeroasele audiţii şi concerte, date în sala proprie din str. Principatele Unite sau în alte săli de concert din capitală ilustrează progresele remarcabile ale tinerelor talente, care capătă un plus de siguranţă şi avînt în contact cu publicul. Numeroase manifestări în diferite întreprinderi şi fabrici prilejuiesc contacte foarte utile între profesori, elevi şi iubitorii de muzică. Participarea la festivalurile republicane a celor mai bune elemente ale şcolii, distincţiile obţinute arată pregătirea serioasă, nivelul artistic înalt al lecţiilor, munca asiduă a elevilor şi competenţa profesorilor. Mulţi elevi ai şcolii sînt azi artişti consacraţi, solişti, membri în orchestre sau profesori în învăţămîntul artistic elementar şi mediu sau la Conservator. Iată cîteva nume bine cunoscute : Crimhilde Cristescu, Viorica Diaconu, Florela Geantă, Cristea Zalu (pian) ; Varujan Cozighian, Eleonora Geantă, Ilarion Ionescu-Galaţi, Elena Botez, Radu Paraschivescu (corzi) Aurelian Octav Popa, Paul Staicu, Elisabeta Gregorian (suflători) ş. a.

În prezent, *Liceul de muzică nr. 1* (denumit astfel din 1965) îşi desfăşoară activitatea în condiţii optime, avînd un corp de clădire nou cu săli adecvate diferitelor discipline şi studiului instrumental, o sală modernă de audiţii, bibliotecă, discotecă, un cabinet acustic şi un studio de înregistrări, în fine, pentru elevii din provincie internatul, cantina şi săli speciale de meditaţii şi studiu etc.

Cu ocazia împlinirii a 20 de ani de activitate direcţiunea liceului a organizat o serie de concerte, care la nivelul respectiv au constituit evenimente artistice deosebite demne de menţionat : concertul absolvenţilor, concertul coral al claselor I—VI, formaţii dirijate de prof. Ana Motora Ionescu şi prof. Elena Grigoraş, corul claselor IX-XII, dirijat de prof. Nicolae Niculescu. O manifestare mai originală din ciclul dedicat aniversării liceului a constituit-o concertul vocal-simfonic „Bach". Prezentarea unui concert întreg „Bach" este o concludentă carte de vizită pentru activitatea liceului şi punctul culminant al manifestărilor prilejuite de aniversare. Scurta noastră relatare nu ar fi completă dacă nu am menţiona şi valoroasa contribuţie a profesorilor şcolii într-un interesant recital cu program de muzică preclasică.

La capătul celor două decenii Liceul de muzică nr. 1 din capitală se prezintă cu un bilanţ valoros şi cu serioase perspective de viitor. Printre proiectele cele mai interesante pentru 1970 notăm un festival „Beethoven", cu ocazia bicentenarului, un motiv în plus pentru a fi siguri de valoarea realizărilor viitoare ale liceului.

GRIGORE BĂRGĂUANU

12 studii pentru pian de Debussy

de Silvia Şerbescu

Întrebat de fostul său profesor de armonie Guiraud, care se minuna de legătura strînsă ce există în „Peléas" între text şi muzică, „Care este poetul Dvs." — Debussy răspunde :

„Acela al lucrurilor spuse pe jumătate. Două vise asociate, iată idealul. (...) Visez poeme scurte, scene mobile etc. Personagii care nu discută".

Debussy, această apariţie neobişnuită în muzica franceză de la sfîrşitul sec. XIX şi începutul sec. XX, găseşte un drum nou şi creiază o artă de o suplețe, bogăţie şi diversitate al cărui echivalent nu se găseşte prin delicateţea tonalităţilor sau puritatea contururilor, decît în anumite picturi impresioniste.

Muzica lui a fost văzută sub diferite perspective. I s-au descoperit diferiţi precursori : Mussorgsky, Liszt, Chopin. I s-au opus, iarăşi, diferiţi contemporani, Stravinsky, Ravel ori s-au stabilit apropieri de Wagner.

Debussy îşi datorează arta lui însuşi, unui instinct prodigios asociat cu o voinţă de om.

„Mi-au trebuit săptămîni pentru a mă putea decide pentru un acord sau pentru altul" spunea el.

În timp ce în centrul Europei, muzica germană se inspira din Wagner, căutînd noi forme şi un nou limbaj de expresie muzicală, Debussy renunţă la cromatismul wagnerian şi îşi creiază un drum propriu.

Partizanii lui Schönberg şi discipolul său Webern descoperă în Debussy o surprinzătoare anticipaţie a unei muzici pe bază de timbre (sonorităţi), către care tinde muzica contemporană.

Originalitatea muzicii lui constă, în primul rînd, în alternarea armonică continuă, într-o indecizie tonală şi o evocare modală. Pentru Debussy, tonalităţile şi modurile constitue entităţi diferite, fiecare avînd un mesaj emotiv, precis, independent.

El restabileşte vechile moduri, abandonate în muzica clasică şi romantică şi inventează noi succesiuni pline de libertate.

Trecînd de la un acord la altul, lasă fiecărei tonalităţi întreaga ei autonomie expresivă. Desenul liniilor este melodic, din cauza aceasta nu cade în atonalitate.

Există o controversă între cei ce susţin că Debussy s-a servit mai mult de gamele cu tonuri întregi şi ceilalţi care spun că el a preferat gama pentatonică. În favoarea celor din grupul al 2-lea, pledează faptul că gama pentatonică corespunde mai mult caracterului nerezolvat sau suspendat al armoniilor debussyiste.

Depăşind acordurile perfecte de cvartă, sextă, el va găsi în acordul de nonă sau într-o juxtapunere de secunde, posibilitatea de a se exprima melodic, într-un mod cu totul neaşteptat.

Caracteristic muzicii lui Debussy mai este o rară complexitate ritmică. El este în acest domeniu un restaurator al ritmului muzical căruia îi dă o autonomie şi o bogăţie surprinzătoare.

Barele de măsură cu accentele pe timpii tari din muzica clasică nu-şi găsesc sensul în muzica lui Debussy.

De remarcat este şi aportul capital în acest domeniu ritmic prin întrebuinţarea valorilor iraţionale, trioleţi, cvintoleţi, şi chiar figuri mai complicate, care nu cuprind neapărat un timp simplu, dar se substitue mai multor timpi sau fragmente de timpi, devenind astfel agenţii deplasării accentelor şi modificării valorilor. Această deplasare şi modificare neîncetată a acordurilor dau muzicii lui Debussy o mare forţă expresivă, care la rîndul ei este mărită prin adevărate contrapuncturi ritmice pe care compozitorul le desvoltă cu o virtuozitate, o libertate şi o fantezie inegalabilă.

Cele *12 studii pentru pian* scrise în 1915 dedicate lui Chopin (după o lungă ezitare între Couperin şi Chopin) sînt studii de virtuozitate care tratează pe rînd toate problemele tehnice — de degete, terţe, sexte, octave etc. — cuprinse în muzica lui. Este ultimul mesaj adus pianului şi rezultatul unor cercetări de 80 de ani. În afara tehnicii — scrie el — aceste studii vor pregăti în mod folositor pe pianişti să înţeleagă că nu pot intra în muzică decît cu mîini de temut (bine lucrate). Efectele au fost atît de diverse, inspiraţia atît de puternică încît fiecare piesă, odată cu rezolvarea multiplelor probleme tehnice, are o valoare muzicală în sine, virtuozitatea constituind elementul atmosferic care învăluește, cristalizează sau atenuează.

Pianul datorează lui Debussy tot atît cît şi lui Beethoven, Chopin şi Liszt.

Beethoven a extras maximum din posibilităţile expresive ale unui instrument insuficient în epoca sa. Chopin i-a creiat adevărata poezie, iar Liszt i-a explicat calităţile polifonice cu efecte orchestrale. Pianul lui Debussy este sinteza pianului lui Chopin şi Liszt îmbogăţită cu noi descoperiri. Această concepţie nouă în legătură cu posibilităţile instrumentului aduce tehnicii lui Debussy personalitate poetică deosebită de aceea a lui Chopin şi Liszt. Formulele fluide ale lui Debussy tind să estompeze contururile, să voaleze armoniile ei, chiar să prelungească suspensiile.

I. *Studiul pentru 5 degete*

În studiul pentru cinci degete, inspirat de studiile lui Czerny, Debussy parodiază cu mult humor primele exerciţii ale unui elev netalentat.

Întreg studiul este o alternanţă permanentă de bruscherie şi tandreţe. Începutul nu trebuie luat repede, ci cuminte — „sagement" cum arată şi indicaţia de tempo. În timp ce mîna stîngă repetă în aceeaşi sonoritate uniformă de pian motivul do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-do, mîna dreaptă are două intervenţii sarcastice cu cîte un la bemol ciupit, comentînd parcă ironic monotonia fastidioaselor exerciţii tehnice sugerate de stînga. În lecţiile sale cu pianista franceză Marguerite Long, Debussy spunea de fiecare dată la acest la *bemol* = Prinde-l !" (Attrape !), în sensul că dorea ca această notă să fie atacată ca o coardă ciupită de ghitară.

După un accelerando de două măsuri se trece la o mişcare animată de gigă, cu revenire la Primo Tempo, Accelerando şi Animato, în aceeaşi măsură de gigă (6/16) însă o dinamică inversă (prima dată mişcarea de gigă porneşte în mf. şi merge descrescînd în sonoritate, a doua oară începe piano şi creşte pînă la forte).

Din nou avem de a face cu o alternare foarte rapidă de măsură strict în tempo, cu măsuri sau fragmente de măsură rubato.

Acelaş motiv ritmic şaisprezecime — optime cu punct, cînd tandru, cald, cînd aspru, rinforzando, la interval doar de o măsură.

Şaisprezecimile din măsurile de 12/16 trebuesc foarte clar cîntate şi cu cîte un mic accent pe fiecare grup de trei şaisprezecimi ca şi cum ar fi gîndite în patru timpi.

Parcă pentru a contrasta şi mai mult cu atmosfera pedantă creiată de „tema celor 5 degete" şi cu rigiditatea studiilor de Czerny şi Cramer de la care a pornit, Debussy dă curs liber imaginaţiei sale şi este mai mobil, mai suplu poate ca în oricare alt studiu.

Fluiditatea bogatei sale fantezii îl face să schimbe neîncetat starea de spirit, de tempo, de atmosferă.

Motivul ridiculizat la început apare şi în alte tonalităţi, în staccato, în pianissimo, pentru a triumfa în ultima pagină în fortissimo în acelaş Do major iniţial. După o nouă alternanţă între acest motiv şi mişcarea de 12/16, studiul se încheie cu o gamă avîntată (Strepitoso) în re bemol major, mergînd într-un mare crescendo, care se rezolvă în acordurile perfecte de Do major ca un ultim omagiu adus „D-lui Czerny".

În această mare profuziune de idei, de schimbări de tempo, de variaţii ritmice şi dinamice trebuie căutată o trăsătură de unire şi aceasta va fi desigur în primul rînd tema celor 5 degete, care va trebui să dea unitate piesei.

II. *Studiu pentru terţe*

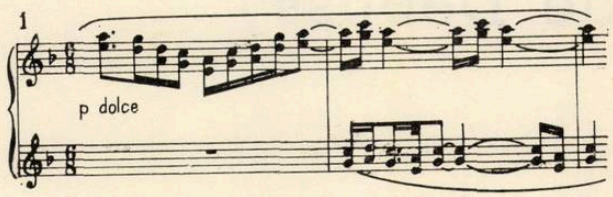
Este mai mult un studiu de o mare muzicalitate decît de o mare virtuozitate. Terţele, care au constituit întotdeauna o problemă — dificilă în tehnica pianistică, deşi aci se mişcă într-un tempo moderat prezintă totuşi o dublă dificultate :

1. Trebuie să alunece pe claviatură ca şi cum pianul n-ar avea ciocănele, vocea de sus nefiind scoasă în relief disproporţionat ci avînd să facă corp cu armoniile ce se desfăşoară.

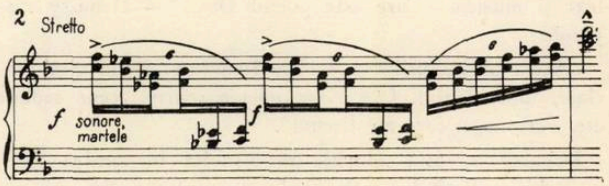
2. Trebuie în acelaş timp să fie extrem de uşor cîntat şi mai mult cu flexibilitate şi destindere decît cu viteză iar pedala să respire cît mai des.

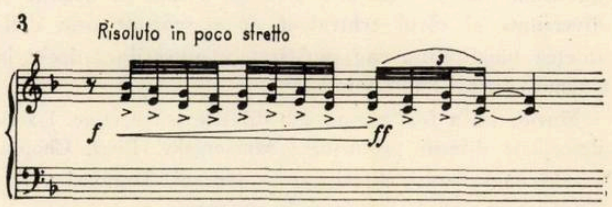
III. *Studiu pentru cvarte*

Studiu foarte caracteristic care prezintă un conflict între două elemente distincte, unul poetic, aerian :



celălalt vehement aproape impulsiv :





Dacă am face o analogie cu Schumann, am putea spune despre el că sînt cele două faţete ale compozitorului, visătorul Eusebiu şi tumultuosul Florestan.

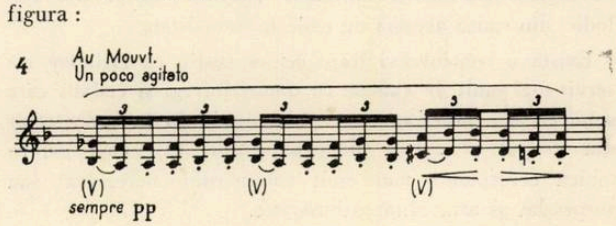
Ceea ce însă predomină este calmul, fluiditatea şi meditaţia.

Către sfîrşit sonorităţile se imaterializează pe măsură ce modulaţiile se antrenează către regiuni extreme ale pianului şi se diluiază în inaccesibil.

IV. *Studiu pentru sexte*

Debussy subliniază caracterul metaforic al dificultăţilor şi armoniilor întrebuinţate în acest studiu. „Sînt Domnişoare pretenţioase, care stau într-un salon, făcînd plictisite tapiserie, invidiind rîsul scandalos al nonelor nebunatice".

Se ştie că în muzica lui Debussy acordul de nonă nepregătit şi nerezolvat susţine de cele mai multe ori un discurs melodic cu totul neprevăzut. După cum indică tempo-ul Lento mezzavoce, dolce sostenuto, un legato la cele 2 voci este absolut necesar, lucru dificil de realizat mai ales cînd sextele vor fi cîntate de cele 2 mîini. Nu trebuie neglijat un mic accent pe prima notă în figura :



Sonoritatea fiind mereu scăzută pp (numai de două ori forte) e necesară o unitate perfectă a tonului în desfăşurarea liniei melodice de la mîna dreaptă sau stîngă şi evitarea asperităţilor, cu preţul unei munci oricît de mari. Trebuie să ajungi la fraza celebrului pictor englez Whistler :

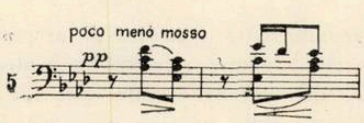
„Prin muncă, să ştergi munca, efortul pe care-l depui, pentru a ajunge la simplu, uşor, desăvîrşit !".

V. *Studiu pentru octave*

Spre deosebire de alte studii pentru octave, la care elementul de velocitate joacă rolul preponderent, Debussy imprimă un puternic suflu romantic acestui studiu, acordîndu-i caracterul unui vals, într-un tempo nu prea rapid „Vesel şi avîntat". E poate tot un discret omagiu autorului celebrelor valsuri pentru pian, căruia Debussy i-a dedicat tot ciclul de studii. Desigur e vorba de o formă foarte liberă de vals, în care primul timp de multe ori lipseşte, formă transfigurată în spiritul „valsurilor nobile şi sentimentale" de Ravel. Însăşi indicaţia autorului „liber ritmat", ne arată că nu avem de-a face cu un accent metric obstinat pe timpul tare. Piesa trebuie cîntată cu multă supleţe, eleganţă, iar accentele vor urma sensul melodic. E unul din puţinele studii în care dinamica se menţine într-un registru de sonorităţi mai ample, e singurul studiu în care predomină nuanţele de forte şi fortissimo. Pentru a nu îngreuia caracterul piesei, Debussy are grijă să aerisească permanent sonoritatea de forte cu măsuri în piano, fapt care trebuie respectat cu stricteţe şi de interpret, pentru a păstra supleţea acestui studiu.

Partea centrală are mai mult un caracter de toccata, întîi în pianissimo şi foarte egal, fără nicio grăbire de tempo, apoi din ce în ce mai forte, accelerînd treptat pînă la o briliantă izbucnire în fortissimo cu indicaţia „strepitoso" — zgomotos.

După revenirea temei iniţiale de vals din tempo primo, tema trece la mîna stîngă, într-un tempo mai puţin mişcat şi trebuie scoasă în evidenţă foarte legato şi expresiv :



Răsună din nou ultimile ecouri ale valsului şi o cadenţă tradiţională, care ne apare mai mult ca o subtilă parodie a nu rareori ironicului Debussy.

VI. *Studiu pentru opt degete*

În acest studiu poziţia mîinilor care se schimbă, face incomodă întrebuinţarea degetelor mari, a căror intervenţie ar face execuţia acestui studiu acrobatică, spune compozitorul ; totuşi Marguerite Long le întrebuinţează cu eficacitate.

Deşi liniile melodice se cîntă cu 2 mîini, în ansamblu, ele trebuie să se audă ca şi cum o singură mînă le-ar desena cu o claritate aproape mozartiană. Virtuozul trebuie să se joace cu fluiditatea şi să pună Pedala cu o mare precizie.

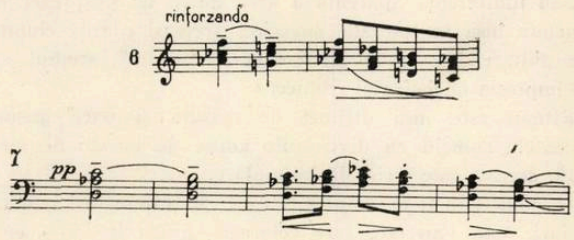
Din curbele ce şerpuesc se degajă un farmec şi o prospeţime specific debussy-istă.

VII. *Studiu pentru trepte cromatice*

Dificultatea realizării unor figuri cromatice egale ar fi relativ uşurată dacă mîinile s-ar deplasa mai mult pe claviatură.

În acest studiu însă mîinile descriu fragmente de game cromatice sau rămîn pe loc, degetele acţionînd în grupuri de cîte 4 note care se deplasează uneori cu un semiton în sus sau în jos. Săriturile în octava staccato de la mîna dreaptă, creiază o nouă dificultate în realizarea cromatismelor şi, din modul cum vor fi efectuate, va rezulta caracterul scherzando al studiului.

Linia melodică expresivă de la mîna stîngă (pagina II-a)



trebuie susţinută cu un legato intens. Pagini întregi în sonorităţi scăzute îţi sugerează o interpretare pe o singură culoare. Este exact ceea ce spunea compozitorul într-o scrisoare adresată lui Ysaye.

„Caut diferite aranjamente pentru a da o singură culoare. Cum ar fi de exemplu în pictură un studiu în gris".

VIII. *Studiu pentru ornamente*

Într-una din scrisorile adresate editorului său Durand, Debussy spune : „Tocmai am terminat al 12-lea studiu (în forma ulterioară, în care apare în culegere, poartă nr. 8) care va fi pentru agremente (ornamente n.n.).

El împrumută forma unei Barcarole pe o mare puţin italiană...

Acest studiu prezintă un vădit caracter improvizatoric, care rezultă atît din indicaţia iniţială de „rubato", cît şi din multiplele transformări de tempo, de dispoziţii şi stări sufleteşti într-o continuă dinamică, de cadenţe şi înfloriturі specifice stilului improvizatoric.

Debussy reînoeşte fără încetare formulele ritmice şi face din ele agenţii săi de expresie. Melodia se desfăşoară ca pe un fond de tablou. Există în acelaşi timp un element de atmosferă, o formulă armonică sau ritmică care determină ambianţa, poezia acestei piese.

Principala greutate a acestui studiu, despre care Debussy spune în glumă că a fost scris „pentru agremente, dar nu pentru agrementul pianiştilor ... constă în faptul că melodia va trebui să fie intonată de degetul mare, care este un deget mai puţin sensibil.

O altă dificultate o reprezintă arpegiile ornamentale (agrementele), care trebuiesc realizate cît mai diafan, pentru a lăsa să cînte melodia de la degetul mare. Deşi aproape tot studiul se desfăşoară doar în sonorităţile de piano şi pianissimo (cu excepţia unor *mf.* de scurtă durată şi a trei măsuri în care apare un forte pasager), cantilena trebuie bine reliefată şi pentru a-i da expresia necesară, tonul trebuie să aibă substanţă, chiar şi în sonorităţile scăzute. Debussy cînta în „demi-teinte"

(jumătăți de nuanță), dar cu o sonoritate plină și intensă și cerea interpreților un atac moale, dar foarte suplu și în profunzime, cu o mare putere de expresie.

Nuanțele indicate în partituri trebuiesc respectate cu strictețe ; crescendourile din prima pagină care duc la pianissime subite, prin atmosfera de suspensie pe care o creiază, accentuiază caracterul improvizatoric al piesei.

IX. *Studiu pentru note repetate*

În studiul pentru note repetate îl regăsim pe acel Debussy plin de spirit și de humor din „Serenada întreruptă" sau „Menestrels".

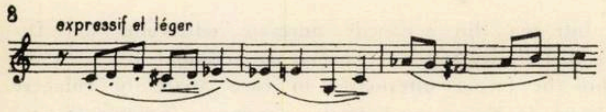
Ritmul determină culoarea acestei piese.

Sub indiferența aparentă a unui desen de șaisprezecimi repetate însă în staccato, sugerînd aceleași coarde ciupite ale ghitarei, ca și în „Serenada întreruptă", studiul ne dă impresia unei tiranii ritmice.

Ritmul este însă distinct de măsură și dacă uneori accentele coincid cu diviziunile aduse de barele de măsură, aceasta este o simplă întîmplare.

O subtilitate și o complexitate de contrapuncturi ritmice creiază acea varietate care colorează însuși limbajul melodic și armonic.

Melodia ce se degajă din succesiunea acestor șaisprezecimi, la mîna dreaptă este bine susținută de mersul cromatic al acordurilor de la mîna stîngă. Atmosfera dominantă este aceea de ușoară ironie, chiar și atunci cînd indicația „expresiv și ușor" ne aduce o nouă temă cantabilă la mîna stîngă, amintind cîntul tînguios al trubadurului din aceiași „Serenadă întreruptă" pe fondul obstinat al pizzicatelor de la mîna dreaptă.



Foarte caracteristice sînt sforzando-urile, care sînt mai mult o indicație de caracter decît de nuanță și dau ritmului o subtilitate mereu reînoită.

X. *Studiu pentru sonorități opuse*

Cu toată impersonalitatea aparentă a pianului, Debussy reușește să degajeze în acest studiu combinații de timbre foarte caracteristice.

Trebuie deci să veghem la alternanța planurilor sonore. Încă de la primele măsuri, se profilează trei planuri sonore deși nuanța este mereu *pp*. Mîinile trebuie să fie mai mult ca oricînd în claviatură, să simtă, să susțină, și să traducă armoniile. Cine nu va gîndi armonic nu va pătrunde niciodată frumusețea muzicii lui Debussy. Interpretarea cere sensibilitate mai ales în armoniile cromatice. Linia melodică mediană alunecă iar sonoritatea trebuie bine susținută. Este mereu o problemă de umbră și lumină la realizarea căreia contribuie în foarte mare măsură o întrebuințare justă a celor două pedale. Sînt însă uneori lumini reci care nu suportă multă pedală.

XI. *Studiu pentru arpegii compuse*

Studiul pentru arpegii compuse trebuie să te încînte de la început prin frumusețea sonorității (potrivit indicației autorului „dulce și ademenitor"), printr-un cîntat suplu, liber, dar foarte în măsură încă de la început.

Calmul, nedecisa balansare a acestor arpegii împărțite la cele două mîini, într-un tempo nu prea repede și într-o sonoritate care se imaterializează, pregătesc fondul pe care se va desena o linie melodică suavă. Această linie melodică se desfășoară într-o atmosferă de ireal, totuși ea trebuie cîntată cu o precizie fină și poetică.

Figura de arpegii în valori de șaizecipătrimi trebuie executată absolut în tempo.

Caracterul cînd insinuant, cînd spiritual al arpegiilor, dă o mare varietate acestui studiu.

În partea centrală, atmosfera se schimbă, sonoritățile cresc în amploare și avem chiar o izbucnire în fortissimo, cu indicație „luminos", după o succesiune rapidă de stări diferite, („elegant" — puțin — pompos „vesel") se ajunge la acel, „Scherzandare", în care toate ornamentele (appoggiaturi, gruppette, triluri) trebuiesc executate strîns, totuși foarte distincte.

O mare atenție trebuie să se dea așa zisului „rubato" („tempo rubato" înainte de revenirea la „Tempo primo", care, la Debussy, ca și la Chopin, este o noțiune foarte delicată).

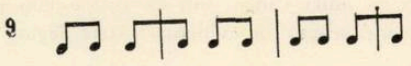
Rubato la Debussy nu înseamnă alterarea liniei și a măsurii, ci este mai mult o problemă de nuanțe și de elan, pe care chiar și o modulație o poate realiza.

Sfîrșitul, „Tempo primo" readuce fluiditatea de la început.

Arpegiile trebuie să aibă transparența irizărilor unui cristal.

XII. *Studiu pentru acorduri*

Studiu de mare bravură în care Debussy se servește de acorduri și octave ce se mișcă în sens contrar, făcînd în același timp salturi mari. O complexitate ritmică de optimi grupate în figuri de felul acesta



depășește complexitatea melodică și armonică. Textul trebuie respectat cu mare rigurozitate pentru a nu se comite eroarea de a se da accente false (pe timpii tari din muzica clasică) acolo unde ele nu există. Linia melodică în acest caz ar deveni caricaturală.

Partea din mijloc este o minunată tranziție. Atmosfera se tulbură, plutește undeva imponderabilul.

Revenirea la prima mișcare cu aceiași bravură și cu o mare autoritate, dar a nu se uita indicația de la început : decis, ritmat și nu greoi.

*

Debussy și-a dat seama că realizase în muzică ceva ce nu se mai auzise pînă atunci. El spunea chiar : cea mai minuțioasă stampă japoneză e un joc de copil în comparație cu grafica anumitor pagini.

Pentru o justă orientare, el a lăsat toate indicațiile posibile iar în privința execuției cerea să se respecte cu rigurozitate integritatea gîndirii lui.

După cum Delacroix considera că în orice execuție nu există detalii neglijabile, tot așa și Debussy insista asu-

pra detaliilor în interpretare. Dinamica lui mergea de la *ppp* la *f.* şi cînta mereu în sonorităţi noi, suple, dar de o mare profunzime a tuşeului ; „mîna nu e făcută să stea în aer, spunea el, ci trebuie să facă o aderenţă totală şi continuă cu pianul : să păstreze delicateţe în forţă şi forţă în delicateţe." Cerea de asemenea o unitate a tonului şi o măsură foarte strictă : Metronomul, spunea el mereu. De aceea orice suspensie de ritm, un rallentando sau accelerando arbitrare nu sînt în spiritul muzicii lui.

Pedala joacă un rol extrem de important în realizarea şi diferenţierea planurilor sonore, — în creiarea acelei „transfuzii sonore" de care vorbeşte P. Dukas.

Iată ce scrie Debussy la 1 septembrie 1915 editorului său :

„În privinţa pedalizării, realitatea este că abuzul de *Ped.* nu este decît o manieră de a disimula o lipsă de tehnică şi că trebuie să faci mult zgomot pentru ca să împiedici să se audă muzica pe care o sufoci".

Debussy ca şi Chopin consideră arta de a pedaliza ca o „respiraţie" ; observase şi admirase şi la Liszt acest lucru.

„Teoretic ar trebui să se descopere un mijloc grafic care să indice acest lucru", spunea el.

De o mare însemnătate este şi modul în care se întrebuinţează pedala a 2-a pentru creiarea unei varietăţi de timbre şi pentru redarea acelei fluidităţi şi poezii specifice muzicii debussy-iste.

Sînt uneori pasagii în care deşi se cîntă *forte,* se păstrează totuşi pedala a doua, tocmai pentru a se crea această diversitate de colorit sonor.

În privinţa degetaţiei să lăsăm pe autorul celor 12 Studii să vorbească prin prefaţa celor două caete ! „Intenţionat, aceste studii nu conţin nici o degetaţie şi iată pe scurt raţiunea : Nu poţi impune în mod logic o degetaţie care să se adapteze la diferitele conformaţii de mîini. Pianistica modernă a crezut că rezolvă această problemă suprapunînd mai multe degetaţii, ceea ce nu e decît o complicaţie. Muzica ia aspectul unei operaţii ciudate, unde printr-un fenomen inexplicabil, degetele trebuie să se multiplice.

Vechii noştri maeştri, vreau să spun admirabilii noştri clavecinişti, nu au indicat niciodată degetaţii, încrezîndu-se fără îndoială în ingeniozitatea contemporanilor lor.

Ar fi nepotrivit să te îndoieşti de cea a virtuoşilor moderni. În concluzie, absenţa unei degetaţii, este un excelent exerciţiu. Suprimă spiritul de contradicţie, care ne îndeamnă să nu punem degetaţia compozitorului şi verifică aceste cuvinte eterne :" Nu eşti niciodată mai bine servit decît prin tine însuţi".

Să ne căutăm deci singuri degetaţia.

În 1918 la moartea lui Debussy, Gabriel d'Annunzio scria :

„A murit Orfeu al gîndurilor întrerupte, mierea melodioasă nu mai curge din alveole. Privighetori, anunţaţi pe Arethuza că el a murit şi cîntecul a pierit odată cu el".

Interpreţilor le revine această nobilă şi grea misiune de a căuta să se apropie de izvorul tainic al acestei muzici, să-i releveze subtilitatea armoniilor şi să realizeze acea plenitudine emoţională ce se degajă din ea.

Şi dacă au descoperit acest izvor, să-şi reamintească de cuvintele lui Debussy : „Un singur extaz mai poate fi, acela al tăcerii... Cîte măsuri goale nu dovedesc dragostea mea pentru acest fel de exprimare".

CARTEA MUZICALĂ

„Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach" de Sigismund Toduță

Compozitorul clujean Sigismund Toduță este un exponent de frunte al muzicii românești. Fost elev al Academiei „Santa Cecilia", unde a studiat sub îndrumarea reputaților maeștri Respighi, Pizetti, Cassella, și-a însușit cunoștințe temeinice în domeniul compoziției, a dobîndit o vastă cultură și a încercat — fapt ce a reușit pe deplin — să transplanteze principiile creației Renașterii italiene, cu spiritul ei luminos impregnat de un puternic umanism, pe tulpina robustă a cîntecului popular românesc. Caracteristica componistică a lui Sigismund Toduță este aceea a unui subtil polifonist.

Spiritul său apolinic l-a determinat să se orienteze spre muzica italiană, dar aceasta nu l-a împiedicat să-și afirme cu putere un profil personal. Muzica din „țara unde lămîii înfloresc" conține o luminozitate de frescă renascentistă în totalitatea ei. Iar barocul italic, ce a avut o accentuată înrîurire asupra compozitorului român, este străbătut de o fină nuanță de edulcorare și astfel nu o dată se confundă „sculpturalul" cu „broderia".

Dar preclasicismul și neobarocul italian din zilele noastre, creează subtil și o impresie de grandoare, alături de sentimente obișnuite întîlnite la oamenii cei mai simpli, ca tandrețe, nostalgie, suspin. O artă melodică prin excelență, în care tonurile cu transparențe calme sînt chemate să invoce atît o austeritate hieratică cît și omenescul.

În acest ultim sens, o puternică influență a exercitat-o și cîntul popular italian, plin de suplețe și prospețime și o generoasă cantabilitate, nelipsit de acel „calm" și „răbdare" sau cum ar spune italienii „buona corazza di patientia", pe care le întîlnim nu numai în folclorul acestei însorite țări sudice, dar și în pînzele unor mari pictori ca Leonardo da Vinci, Rafael, Boticelli, precum și la reprezentanții de frunte ai gîndirii. Sigismund Toduță s-a inspirat din arta italiană, mai ales l-a atras spiritul ei de raționalitate, conciziune și echilibru, dar n-a uitat nicicînd esența artei românești. Portretul său are ceva din liniștea muzicii antice, în timp ce în creația pe care o realizează cu o totală dăruire și o maximă exigență — pilduitoare pentru tineret —, răsună ecouri ale unei străvechi lire eline, dar parcă avem impresia că acel care-i dă glas este Orfeu și poate de aceea, conține o tainică tristețe tracă...

În acest an, a apărut în cadrul Editurii Muzicale a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. o prestigioasă creație de muzicologie a compozitorului Sigismund Toduță: *„Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach"* — volumul I. Prin această noțiune utilizată în estetică, definim în general arta născută la finele Renașterii, însă care se depărtează în timp tot mai mult de echilibrul ei. În arhitectură s-a manifestat prin cultivarea formelor grandioase, de o decorație excesivă și foarte teatrală, prin excelență asimetrică, străbătută de linii și forme curbe, întortochiate, cu un dinamism exagerat, avînd ca scop să creeze efecte puternice care să surprindă chiar de la primul contact pe spectator.

În sculptură, liniile de contur ni se prezintă din ce în ce mai agitate, cu un caracter centrifugal și pentru prima dată se cultivă pe o scară largă jocul fascinant al efectelor luminoase și întunecate. În pictură, acest ultim procedeu predomină în tehnica componistică a artiștilor, constituind unul din mijloacele de expresie de foarte mare importanță în tălmăcirea conținutului de idei și sentimente. Se tinde cu predilecție spre subiecte concepute în stil grandilocvent, cum au fost prezentările martiriilor și extazul sfinților. Mult sprijinită de Contrareformă, arta barocă înclină spre un misticism de altă natură, senzual și nu ascetic ca acela al Evului Mediu. Monarhia o decretează ca artă de curte. Dar în ciuda acestor protectori din clasele suprapuse, barocul a cunoscut și alte tendințe: gustul spre studiul mișcării și mai cu seamă pentru analiza psihologică. Sfîrșitul acestei noi orientări anunță un decadentism, o fază alexandrină mai puțin convingătoare.

În muzică toate elementele discursului ca melodie, armonie, ritm, timbru, se subordonează acestei noi directive și facilitează conturarea unor opere dense și saturate, cu o cristalizare a tonalităților prin cadențe pregnante; se introduce conceptul armonic major-minor și se remarcă în același timp părăsirea în mare măsură a conceptului modal, se preferă o ritmică încărcată ce realizează o simetrie în asimetrie și o varietate timbrală nouă, strălucitoare, ce înlătură însă puritatea culorilor vocale și instrumentale.

Acestea ar fi punctele de plecare ale compozitorului transilvănean. În remarcabila introducere a cărții, Sigismund Toduță afirmă:

— „Muzica barocului reprezintă primul capitol de sinteză în cultura muzicală instrumental-vocală. Prin eforturile conjugate ale generațiilor de muzicieni, barocul a izbutit să topească într-o ordine superioară capitolele principale ale culturii muzicale vocale europene, începînd cu omofonia liturgică a cîntecului gregorian, cîntecul popular profan, Meister- și Minnegesang și coralul protestant, pe de o parte, acumulînd experiența cuceririlor Renașterii — epocii de aur a artei polifonice vocale —, cît și prin bogata înflorire a muzicii instrumentale care constituie aurora culturii muzicale europene, barocul a făurit un nou ev al artei sunetelor. Expresia unei plăsmuiri pătrunse de sincer umanism, arta barocului, întruchipată în tipare sublime prin creația lui J. S. Bach, reprezintă o piatră de hotar în domeniul valorilor spirituale; sinteză și privire înainte, în același timp, spre orizonturi noi".

Urmează apoi o analiză severă, dar plină de expresivitate a noțiunii estetice de „baroc" — în secțiunea „Ce este barocul?". Ne sînt înfățișate și reacțiile împotriva acestui aspect înnoitor în acea vreme — chiar și mai tîrziu, — iar sub acest raport citățm:

„Prodigioasa creație a barocului, cuprinsă în ambitusul 1580—1600 și 1730—1750, constituie un tezaur al culturii umane. Cunoașterea acestei moșteniri, cu întreaga ei semnificație istorică, estetică și socială, este rezultatul unor investigații relativ recente. Determinarea dată prin anii 1767 de către literatul-muzician J. J. Rousseau, constituită dintr-un lanț de expresii cu sensuri pejorative:

„Muzica barocă se caracterizează prin armonia confuză, încărcată de

modulații și disonanțe, melodia aspră și nenaturală, intonația dificilă și mișcarea silită", — demonstrează optica îndreptată spre stilul galant al romancierului care a conceput „Emile" ou „De l'Education", dar probează, în același timp, și faptul că barocul, după o lungă „retragere istorică", a trebuit să fie descoperit..."

În „Coda" acestei secțiuni cu rol de „Praeludium", autorul reliefează punctul său de vedere — după părerea noastră, cu o maximă claritate! — oferindu-ne un convingător ghid, pentru a înțelege mai bine multiplele sensuri ale cărții:

„Cartea noastră nu este un tratat de compoziție. Reprezintă, mai degrabă un îndemn la cunoașterea barocului muzical, așa cum se reflectă el în operele lui J. S. Bach; reprezintă un îndemn la fundamentarea cunoștințelor componistice (interpretative sau muzicologice) pe cunoașterea trăsăturilor stilistice ale barocului muzical..."

Analizele sînt impresionante! Sigismund Toduță a recurs la metoda clasică a muzicologului propriu-zis, adică a artistului ce pornește de la *analiza muzicală* a discursului sonor —, „disecînd" — cu minuțiozitate de matematician, melosul, armonia, polifonia, ritmul, combinațiile timbrale și spiritul arhitectural. Aparent, forma mică, mono-bi și tristrofică, în cele „12 preludii mici" și „6 preludii mici" nu ar ridica probleme aparte... Dar cercetînd cu profunzime partiturile respective și apoi documentata dare de seamă a lui Sigismund Toduță, vom remarca multiplele subtilități pe care le relevă aceste „miniaturi", încît fără exagerare putem afirma că ele sînt de o indiscutabilă perfecțiune, spre care oricare compozitor ar rîvni, iar în acest fel, rămîn „compoziții brevis" complexe, înscrise în istoria muzicii universale, „aere perennius"!

Seriozitatea și profundul spirit analitic al lui Sigismund Toduță, reies cu precădere în înfățișarea „Structurii", cu rezultantele „Perioada A", „partea mediană", „conținutul armonic al strofei II", „partea concluzivă", „structura motivică", „continuarea motivului" și „organizarea structurală". În acest sector al „Considerațiunilor generale" ne vine în ajutor un plastic citat al lui Robert Schumann:

„Nu-ți fie teamă de termeni: teorie, bas general, contrapunct etc., ele te întîmpină cu prietenie dacă și tu procedezi la fel". Cît adevăr!... încît ne permitem să apropiem sensul acestor admirabile cuvinte, de semnificația adîncă a versurilor populare:

— „Cîmpul alb,
Oile negre,
Cin'le vede,
Nu le crede,
Cin'le paște,
Le cunoaște"...

Putem afirma cu certitudine că nu poate fi vorba de „analize aride", „tehniciste" și în această privință, citățm rîndurile:

„Ținînd seama de faptul că volumul „Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725" reprezintă prima treaptă a inițierii pianistice și componistice, toate elementele limbajului muzical, inclusiv polifonia, sînt raportate la această treaptă elementară.

Noțiunile cele mai simple sînt „strecurate" cu atenție, îmbinînd finalitatea educativă cu cea artistică".

Într-o concisă frază ne este caracterizată „armonia":

„Conținutul armonic oglindește concepția epocii în ce privește unitatea tonală, caracterul funcțional, caracterul modal-funcțional al limbajului armonic, precum și modulațiile tipice. Rezumăm, cu caracter schematic, aceste însușiri". Aceleași principii îl călăuzesc pe autor și în analiza părții a doua „Forma mică, mono, bi și tristrofică în cele 12 preludii mici și 6 preludii mici de J. S. Bach". În partea a III-a — „Consemnațiuni stilistice", se evidențiază măiestria lui Sigismund Toduță în a aborda fenomenul componistic baroc. Cu totul ieșite din comun, prin adîncimea concluziilor conturate, ne apar secțiunile închinate melosului și ritmului, iar în acest sens, fragmentele respective ne apar edificatoare. Iată ce afirmă despre „melodia bachiană":

„Melodia bachiană cuprinde imaginea sinoptică a culturii muzicale europene. Sintetizează, într-un sens larg, eforturile unui lung șir de teoreticieni care au încercat să lămurească esența științifico-filozofică a muzicii". Mărturisim că puțini sînt muzicologii care să fi expus atît de limpede corelația „ritm și metru", sau cum spune, autorul, „diferența între ritm și metru":

„Dar, prin conviețuirea acestor două fenomene — ritm și metru (măsură) — care reprezintă poluri opuse, se confruntă de fapt două entități: una dinamică — ritmul, iar cealaltă statică — metrul (măsura).

Simbioza lor — din care ritmul reprezintă *anima musicae*, iar metrul ilustrează grafic diviziunea proporțională a textului muzical în segmente egale (măsuri) — a produs grave prejudicii în dauna polifoniei. Metrul, prin revenirea izocronă a barei de măsură, a impus și „accentul metric" pe fiecare *timp tare* care însoțește bara de măsură. Izocronismul metric, asociat și favorizat de izocronismul armonic, devine, în acest sens, un obstacol, care îngrădește și limitează suplețea și spontaneitatea polifoniei.

În acest conflict, muzica bachiană și-a afirmat personalitatea: departe de a accepta tirania sterilizantă a metrului, pîrghia elanului ritmic se identifică cu sursa propulsivă a energiei cinetice".

Sigismund Toduță cultivă un stil literar aparent abstract. Cred că mai bine l-am denumi sobru, științific, în care se îmbină acea grandoare austeră, poate hieratică, a spiritului oriental, cu simțul de ordine și disciplină al occidentului. Sigismund Toduță nu este speculativ, ca Zeno Vancea, de pildă. Nici nu recurge la generalizări, la acea concepție tipic latină, în virtutea căreia se renunță adesea la amănunte, pentru a se releva întregul. Sigismund Toduță este tipul de muzicolog poate mai prolix, spre deosebire de Zeno Vancea, care ne apare mai enciclopedic. Dar important este că cele două tipuri de muzicologi există în arta noastră sonoră, nu ca noțiuni antagonice, ci dimpotrivă, se întregesc, contribuind la cristalizarea totului unitar al muzicologiei noastre.

În timp ce creația componistică a lui Sigismund Toduță ni se înfățișează ca aparținînd unui liric prin excelență, în care se relevă fremetător sentimentul dorului, opera muzicologică a aceluiași autor, se impune printr-o frumusețe numerică, orfică, statuară. Conține adesea „abstractul" poeziei matematice a lui Ion Barbu, ce ne îndreaptă gîndurile spre „drumul dreptelor simple", ca și „geometria săbiilor trase la Alexandria"! Și totuși, există o poezie în muzicologia sa, concepută ca o „sublimare a vieții prin retorsiune". Iar sensurile ei etice ating înaltele, poate inabordabilele înălțimi, atît de prielnice concentrărilor filozofice. Și poate de aceea, toată arta sa emană o aromă vivifiantă, dar și o transparență a undelor melodice, evocîndu-ne parcă fermecătoarea viziune paradisiacă, pe care Cruciații au încercat-o privind extatic cele 1000 cupole de aur ale Bizanțului!

DORU POPOVICI

Lieduri de Emil Lerescu

Genul atît de subtil al liedului, destul de bine reprezentat în ultimul timp la noi, se îmbogăţeşte cu încă zece „melodii" ale compozitorului Emil Lerescu, înmănunchiate într-un caiet ca un omagiu adus poetei Mariana Dumitrescu.

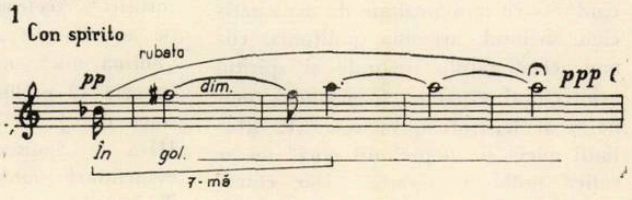
De la primele răsfoiri te izbeşte nostalgia versurilor, atmosfera poetică, visătoare şi conţinutul plin de tîlc al cuvintelor, care cel mai adesea în exprimări lapidare sintetizează viziuni complexe ale existenţei umane.

Din cele zece lieduri, patru dintre ele formează ciclul „Anii de dragoste" pe versuri de Mariana Dumitrescu, incandescente strigăte de iubire a unui suflet pasionat şi nobil, iar celelalte şase cîntă versurile lui Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Maria Marcu şi Mariana Dumitrescu.

Compozitorul Emil Lerescu acordîndu-şi harfa sufletului cu plinătatea trăirii versurilor alese, uită de convenienţe şi exprimă liber în muzica sa diversitatea ideilor poetice, transparenţa sincerităţii creînd farmecul acestor cîntece.

„I-am spus pădurii", primul lied din caiet, pe versuri de Mariana Dumitrescu, reprezintă o tandră confesiune a poetei răstălmăcită muzical printr-o melodie suplă şi ingenios conturată pe un fundal agrementat de cromatisme şi dinamizat de linii polifonice în cadrul unei ţesături armonice bine definite. Tensiunea interioară cuprinsă în cuvîntul „dor" ca şi dialogul poetei cu pădurea fermecătoare sînt bine redate printr-o bogată combinaţie modală din care apar mai insistent tetracordurile lidice, gama ton-semiton alături de gama minoră naturală sau minoră cu secunda mărită. Pedalele şi sonorităţile stinse ale sfîrşitului, prelungesc sensul cuvîntului „tainic", proiectîndu-l undeva în adîncuri...

Liedul „Doi bani de aur", inspirat de versurile poetului Zaharia Stancu, are o nouă construcţie melodică bazată pe intervale mari, expresive, pentru a reliefa sensul emoţional şi filozofic al cuvintelor („Doi bani de aur, Sună răsună, Unul în inimă, Altul în lună") Intervalul de septimă mare în pp, pe cuvîntul gol şi nota lung ţinută, ilustrează plasticitatea expresiei şi întrepătrunderea intimă a melodiei cu textul.



Linia melodică se desfăşoară pe un acompaniament distanţat între registrul acut şi grav pentru a sugera abisul şi înălţimile („Poate mă-nalţ, Poate m-afund").

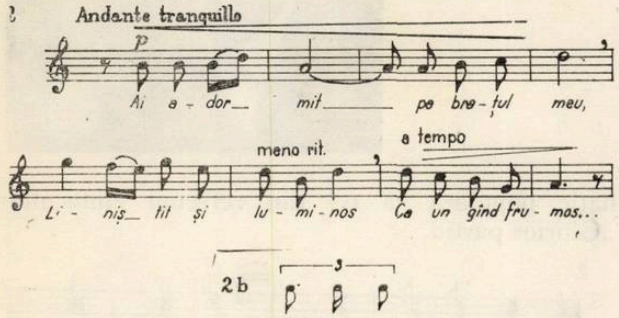
În „Castelul de nisip", din nou pe versurile Marianei Dumitrescu, compozitorul reuşeşte să redea suavitatea şi naturaleţea poeziei printr-o linie melodică ce ţine mai mult de tipul recitat, printr-o frecventă revenire la un sunet, şi un acompaniament degajat şi dantelat care contribuie din plin la formarea imaginii muzicale. Nu este vorba de o funcţie pur imitativă a acompaniamentului, de un caracter pitoresc al lui ci în cazul de faţă acompaniamentul are un rol esenţial în zugrăvirea stărilor sufleteşti. El completează, adînceşte şi amplifică imaginea muzicală cu acele elemente care nu puteau să intre în expunerea vocală a melodiei.

Plastic este sugerată atmosfera mării prin treptele unui arpegiu care la sfîrşit se pierde într-un ppp, aşa după cum şi valurile se topesc în mare, iar castelul de nisip este împrăştiat de vînt.

Liedurile „Săruturi de toamnă", „Pică florile" pe versurile poetului Mihai Beniuc aduc fie-

care o notă de sensibilă muzicalitate şi inventivitate în expresie, în contextul caracteristicilor semnalate, cu melodia degajată, armoniile suple şi cu isbutite sugerări onomatopeice („Pică florile").

Cîntecul de leagăn „Pe braţul mamei" pe versurile poetei Maria Marcu, creează un contrast de conţinut în cadrul celor 10 lieduri. O melodie liniştită, plăcută se desfăşoară într-un mod de sol uneori alterat cu sexta mică şi cuarta mărită, în forma unui lied strofic bipartit cu mică repriză, apropiat de cîntecele noastre populare.



Ciclul liric „Anii de dragoste" debutează prin „Poem" într-un Larghetto espressivo.

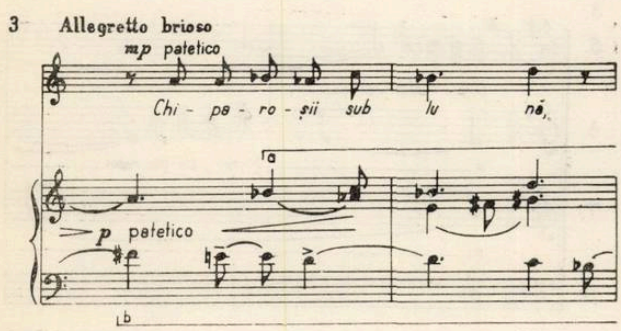
(„Anii de dragoste ce ţi-am dăruit,
Sînt ca nişte hulubi sălbatici,
Cu pene de soare").

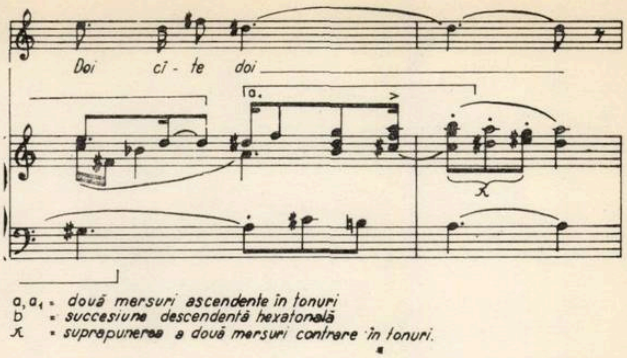
Acest lied cu o muzică discretă, cu armonii înlănţuite cu deosebit gust, îşi desfăşoară linia melodică în creşteri şi descreşteri pornind de la o celulă ritmică ce capătă o importanţă structurală prin revenirea continuă în substanţa fluidă a melodiei.

Tenta nostalgică ce se strecoară în partea a doua a versurilor determină o formă binară, iar gama hexatonală folosită îmbracă liedul în nuanţe catifelate.

Într-un Allegretto brioso în 6/8, al doilea lied al ciclului „Chiparoşii" în „Livada" continuă lirismul vibrant al Poemului. Melodia izvorîtă din sensurile pluridimensionale ale versurilor, este expresivă, iar în armonie sînt introduse evidente elemente de culoare, ca paralelisme armonice, acorduri de cvartă, cvintă sau acorduri mărite provenite din gama hexatonală.

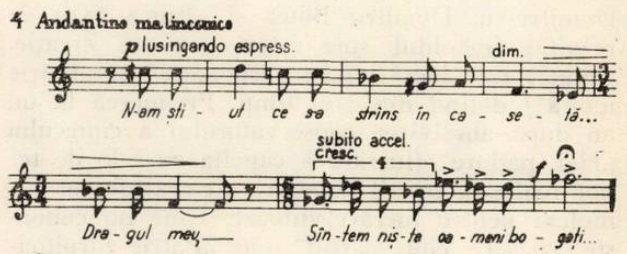
O formulă de acompaniament caracteristică enunţată la început, rezultată din suprapunerea a două mersuri contrare în tonuri, va apare ca un element unificator al materialului sonor bogat irizat în configuraţii polifonice şi armonice.





Al treilea lied al ciclului „Caseta" zugrăveşte cu multă gingăşie, într-o gradaţie emoţională, starea de plinătate, după o privire retrospectivă, a zilelor fericite de dragoste.

Într-o atmosferă evocatoare, cîntul se desprinde independent de acompaniament, în linii mlădioase, traducînd într-o tensiune crescîndă sensurile din ce în ce mai precipitate ale cuvintelor



Acompaniamentul se desfăşoară curgător, cu punctări armonice discrete, şi mici interludii între două fraze melodice.

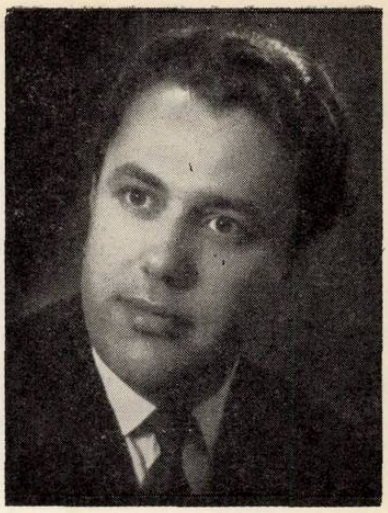
Ciclul se încheie cu liedul „Cuvintele", realizat pe unul dintre cele mai emoţionante versuri de dragoste ale poetei.

Melodia, de o respiraţie mai largă, urmăreşte notă de notă pulsaţia interioară a cuvintelor, înlănţuindu-se într-un singur arc de expresie.

Structura acompaniamentului oscilează între transparenţă şi densitate armonică sau figuraţie neliniştită. Desele alternanţe ritmice, asigură cursivitatea discursului, supleţea şi naturaleţea cîntului.

Liedurile incluse în acest caiet reprezintă isbutite tălmăciri muzicale a unor valoroase texte poetice. Liber construite, avînd la bază o concepţie prin excelenţă melodică, ele au un ton confesional de bună calitate. Sonorităţile delicate, culorile pastelate, varietatea ritmică fără o pregnanţă deosebită, armoniile discrete, pedalele lungi sau liniile polifonice deabia schiţate, combinaţiile modale dar mai ales deasa folosire a gamei hexatonale ne situează într-o atmosferă... impresionistă, sugestiile versurilor fiind redate printr-o expresie muzicală reţinută şi interiorizată.

CARMEN PETRA-BASACOPOL



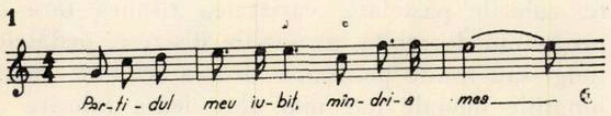
Mircea Neagu

Preferința lui Mircea Neagu pentru cor s-a afirmat încă din anii de studii la conservator, unde faptul că a avut sprijinul și îndrumarea unor reputați muzicieni ca Ioan D. Chirescu, Ion Dumitrescu, Dumitru Botez și alții a avut ca rezultat imboldul spre acest gen de creație, primele sale lucrări („În gospodărie" și „Patrie iubită") datînd din acel timp. Premierea la un an după absolvirea conservatorului a cîntecului „Hei, pădure" (lucrare à capella cu solo de tenor realizată în stil popular) a constituit un stimulent pentru lucrări viitoare. Cine nu cunoaște azi „Te cînt, partid" sau „Patrie biruitoare" ?

Enumerînd, în afara celor citate, și alte coruri„Minierii", „Slăvim flamurile patriei", „Oțelarii", „Sus steagul luptei pentru pace", „Tineri, să facem legămînt", „Glorios partid", cîntece pentru cei mici, pentru pionieri și școlari, cîntece ostășești, precum și „Suită lirică pentru cor de femei și două harpe" (de dată mai recentă), avem în față tabloul unei creații bogate și semnificative.

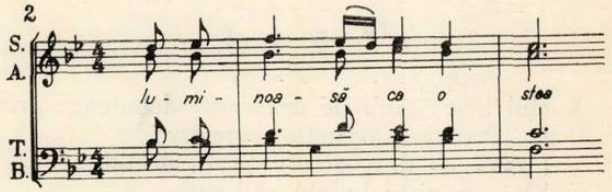
Cîntecele sale se recomandă printr-un generos melodism (aflat sub influența folclorului și a cîntecului revoluționar), echilibru și simplitate a formelor, precum și printr-o armonie clară. Căutînd să evite manierismul (cristalizat într-o anumită perioadă) în care dominant era caracterul de marș sau imn, lucrările lui Mircea Neagu se impun printr-o dinamică proprie a expresiei artistice, printr-o concentrare a bogăției melodice prezente mai cu seamă în caracterul viguros și convingător al refrenurilor.

1



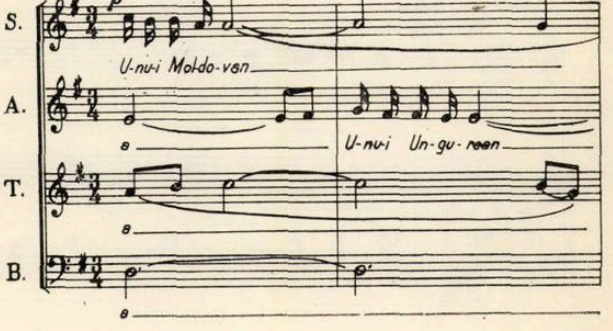
Intonația populară nu e căutată, forțată, ci ea apare firesc, integrîndu-se organic în discursul muzical. Este de admirat modalitatea de realizare a unui asemenea pasaj melodic în contextul unui profil melodic general, în care deslușim un motiv de cea mai autentică intonație populară ca cel din refrenul cîntecului „Glorios partid".

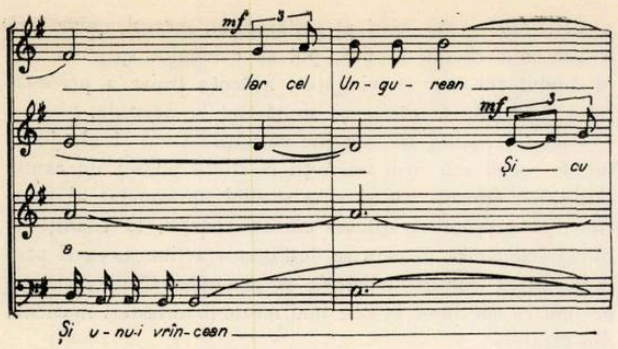
2



Un număr însemnat de cîntece ca : „Miorița" „Cîntec bătrînesc", „Prima ieșire la joc", „Cîntec haiducesc" sînt compuse în stil folcloric, cu o intonație bogat melismatică și structurală, modală, originală. În organizarea materialului sonor, în general, nu pornește de la forme prestabilite ci de la conținutul de idei al textului, străduindu-se a-i pătrunde sensul și a-l reda în chip cît mai convingător. În acest sens, „Miorița" apare ca o veritabilă baladă în care corul și soliștii parcurg un interesant itinerar sonor pe parcursul căruia un număr însemnat de secvențe, sudate organic, alcătuiesc un tot unitar. După o scurtă introducere, în care basul, tenorul și altistul intră și sfîrșesc succesiv, sugerînd o atmosferă sumbră, sopranul deapănă o melopee duioasă pe un fond armonic pe cît de simplu pe atît de sugestiv. Caracterul instabil major-minor al primei melodii (un fel de leit-motiv) este adîncit de traversările modale numeroase realizate pe parcursul doar al cîtorva măsuri. Sugestivă este caracterizarea muzicală a celor trei ciobani realizată prin imitații descendente de cvartă.

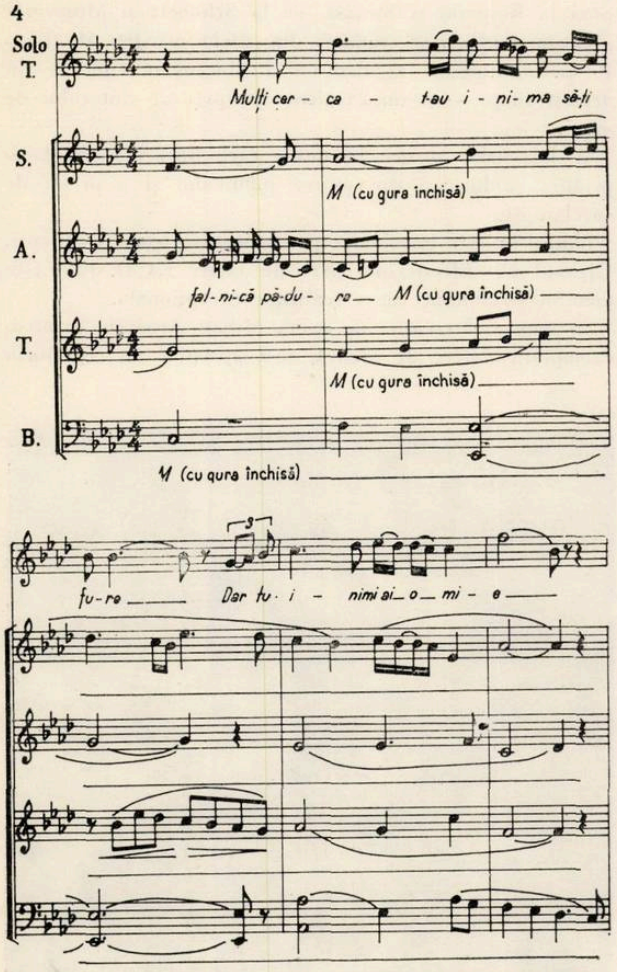
3





Limbajul armonic al lucrărilor sale este simplu, ales cu grijă și adecvat substanței melodice. Pe alocuri folosește armonia cromatică și o acordică modală specifică melodiilor folclorice. Scriitura contrapunctică este, de asemenea, sobră, bogată și variată.

4

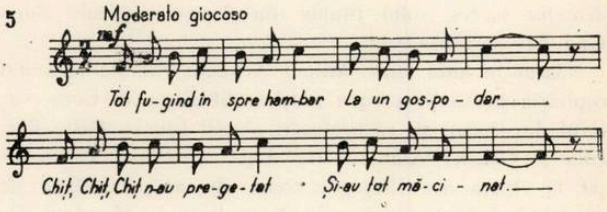


Paralel cu lucrările originale, un loc însemnat în activitatea compozitorului îl ocupă prelucrările de folclor prezente fie sub forma unor simple armonizări și aranjamente corale destinate îndeosebi formațiilor de amatori („Te-am rugat de-atîtea ori", „Cîtu-i Maramureșu" etc.), fie ca niște ample lucrări în care se apelează la mijloace de expresie evoluate. Din categoria celor din urmă am cita mai întîi prelucrarea cunoscutului cîntec popular „Bordeiaș, bordei, bordei", care strălucește printr-un aranjament vocal bine realizat, accesibil oricărei formații corale de amatori.

În „Suita lirică pentru cor de femei și două harpe", întemeiată pe elemente din folclorul maramureșan, compozitorul folosește cu eficiență procedee contrapunctice.

Un gen abordat cu pasiune de Mircea Neagu este cîntecul pentru copii. Melodii simple, concise, ușor de învățat și de reținut, departe de banal și de căutări sonore inutile, majoritatea cîntecelor poartă și aici inseparabila amprentă a melosului popular. Încadrate într-un ambitus redus, cu o ritmică simplă și variată, unele dintre ele pot fi incluse în rîndul celor mai reușite lucrări ale genului, ca de pildă această miniatură scrisă într-o interesantă pentacordie lirică :

5



Două dintre lucrările dedicate pionierilor și școlarilor — „Țară, dragă ne ești" și „Foc de tabără" — au primit premii la concursurile de cîntece organizate în 1968 de Organizația Națională a Pionierilor. Compozitorul a dat la iveală și cîteva lucrări inspirate din activitatea ostășească, îmbrățișate cu căldură datorită limbajului lor direct, simplu și accesibil. El a abordat și genul cameral în care a realizat o izbutită Baladă pentru violoncel și pian.

ION PELEARCĂ

Mihail Arnăutu

Opera română înmănunchiază un număr apreciabil de valoroşi cîntăreţi printre care un loc deosebit îl ocupă compartimentul baritonilor : Mihail Arnăutu, Octav Enigărescu, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Ladislau Konya, David Ohanezian, pe care, pentru calităţile lor sensibil apropiate, i-am citat voit, în ordinea alfabetică.

Pentru remarcabila şi îndelungata sa activitate închinată dezvoltării şi prosperităţii artei lirice româneşti, baritonul Mihail Arnăutu, artist emerit, a fost sărbătorit printr-un spectacol în care apreciatul cîntăreţ a interpretat cu deosebit succes, rolul titular din drama muzicală Boris Godunov de Musorgski.

Născut în anul 1912, Mihail Arnăutu vădeşte încă din copilărie înclinaţii pentru muzică. Studiază la Conservatorul din Bucureşti, cu profesorii Aurel Eliade, Della Pergola şi Gabriel Atanasiu iar după absolvire este angajat la Opera din Cluj. Pe scena clujeană, la vîrsta de 22 de ani impresionează prin debutul său în Heraldul din opera Lohengrin de Wagner. În anul 1938 este chemat şi încadrat la Opera din Bucureşti căreia îi închină cu devotament o activitate de peste 30 de ani, activitate care continuă şi azi.

Cîntăreţul posedă o voce suplă şi expresivă de bariton lirico-dramatic, înzestrată cu un timbru cald şi nobil, omogenă şi unitară în toate registrele, ajutată de o frazare şi dicţiune impecabilă, de o bună tehnică a emisiei şi impostaţici, voce capabilă să emoţioneze prin diversitatea şi varietatea nuanţelor coloristice şi de intensitate. Aceste însuşiri vocale se îmbină armonios cu un joc actoricesc de o rară mobilitate şi prestanţă. Mihail Arnăutu ştie să folosească din plin alfabetul nelimitat al mimicii feţei, al atitudinii corpului, capului, umerilor, al mîinilor şi picioarelor, al mersului ritmic sau şovăelnic, sau chiar al mişcării palmei şi degetelor, legînd totul de momentul acţiunii dramatice, de contextul literar şi muzical al partiturii, de inflexiunile sonore ale orchestrei ca şi de atitudinea celorlalţi parteneri. El urmăreşte şi simte ambianţa generală chiar cînd nu cîntă, participînd şi în acest timp la desfăşurarea unitară a spectacolului prin mijloace scenice adecvate.

Un aspect caracteristic al personalităţii artistice creatoare a baritonului Mihail Arnăutu îl constituie forţa copleşitoare de expresie a ochilor săi. Inegalabilă „oglindă a sufletului", ochii mari ai cîntăreţului, singuri, chiar fără o altă mimică sau gestică, pot să comunice spectatorilor, în modul cel mai convingător, ardenta trăire a personajului întruchipat, ideile şi simţămintele acestuia.

Mihail Arnăutu îşi menţine calităţile vocii şi ale jocului de scenă atît prin exerciţii şi studii zilnice de canto, respiraţie, frazare, cît şi prin studiul aprofundat al rolurilor, al genului şi stilului cărora aparţin, al condiţiilor social-economice în care se desfăşoară acţiunea, ca şi prin îmbogăţirea culturii muzicale şi generale. Cîntăreţul este prezent ca spectator la cele mai multe manifestări muzicale din capitală.

Ca profesor de canto la cursul de perfecţionare al Operei române, Mihail Arnăutu împărtăşeşte cu dăruire generaţiei tinere cunoştinţe acumulate de-a lungul a trei decenii.

Adept şi slujitor al muzicii de cameră, organizează periodic recitaluri de lieduri, singur sau cu elevii săi, interpretînd un număr apreciabil de creaţii, de la Haendel pînă la Respighi şi Strauss, de la Schubert şi Musorgski pînă la compozitori români din zilele noastre M. Jora, P. Constantinescu, P. Bentoiu, I. Borgovan, fiind — în acelaşi timp — şi un excelent interpret al cîntecului de masă.

A întreprins turnee în multe ţări, bucurîndu-se de o primire călduroasă din partea publicului şi a presei de specialitate.

Vocea sa este imprimată pe numeroase benzi şi discuri. Ultimul disc Electrecord „Arii de opere" E.C.D. 1211 este unanim considerat ca o realizare excepţională.

În domeniul creaţiei de operă Mihail Arnăutu, printr-o exemplară putere de muncă, şi-a apropiat un repertoriu

de peste 30 de opere, pe care le cîntă în limba originală. Rolurile preferate care vor dăinui încă mult timp în amintirea publicului meloman sînt : Scarpia, Jago, Oneghin, Toreadorul, Contele de Luna, Eleţki, Rigoletto, Tonio, Pizzaro, Valentin, Germonţ, Amonasro, etc. iar culminaţia lor o constituie desigur Boris Godunov, magistrala realizare din spectacolul sărbătoririi sale.

Rolul lui Boris din drama muzicală *„Boris Godunov"* de Musorgski după A. S. Puşkin şi Karamzin a atras ca un puternic magnet, căruia nu i se poate rezista, pe toţi cîntăreţii başi de la sfîrşitul secolului trecut pînă în epoca contemporană. Artişti mari ca celebrul Şaliapin, Petrov, Reizen, Ciangalovici, Cristoff etc., iar la noi George Folescu, Edgar Istratty, Nicolae Secăreanu, Sigismund Zalevski, David Ohanezian, Valentin Loghin etc. s-au străduit să dea viaţă importantului personaj, fiecare scoţînd în evidenţă trăsăturile esenţiale. Deşi rolul este scris şi interpretat tradiţional de başi, iar publicul este obişnuit cu sonoritatea acestei voci, cu exploatarea registrului grav şi cu acute de amploare pe re şi mi bemol, totuşi, în partitură sînt anumite adnotaţii care elimină uneori notele grave, punînd un accent pe acutele mi, fa şi sol bemol, variantă scrisă pentru baritoni. Înfruntînd obişnuinţa şi neîncrederea manifestată de o parte a publicului neavizat am aplaudat şi pe scena operei noastre creaţiile mai mult decît meritorii ale baritonilor Jean Atanasiu, David Ohanezian, iar de curînd cea a lui Mihail Arnăutu.

Cu prilejul sărbătoririi sale, Mihail Arnăuţu s-a oprit asupra partiturii lui Musorgski, pe care o cunoştea de mult timp şi pe care a studiat-o vreme îndelungată în profunzime, cu o pasiune demnă de valoarea operei şi a magnificului rol al lui Boris Godunov.

Subliniem gestul frumos al publicului, care la apariţia lui Mihail Arnăutu (în rolul titular) a aplaudat frenetic pe modestul dar valorosul cîntăreţ actor care la o înaintată etate, după 30 de ani de activitate artistică şi de realizări remarcabile, abordează acest rol complex şi dificil.

Creaţia lui Mihail Arnăutu s-a ridicat la un nivel superior de artă atît în scena încoronării cît şi în cele două monoloage, testamentul şi tabloul morţii.

Succesul creaţiei lui Arnăutu rezidă şi în forţa dramatică a declamaţiei sale lirice, în recitativul melodic specific dramei musorgskiene. În multe momente cîntăreţul a fost depăşit de actor. Artistul a ştiut să aplice inteligent sfaturile lui Stanislavski care îi cere să transmită publicului cu claritate cuvîntul pronunţat pe scenă.

Creaţia baritonului Mihail Arnăutu a produs o vie impresie asupra publicului, care, după scena morţii l-a răsplătit minute în şir, aplaudînd în picioare.

Spectacolul s-a bucurat de conducerea muzicală a dirijorului Constantin Petrovici, de regia lui Hero Lupescu, costumele — decorurile Roland Laub, ca şi de un grup select de interpreţi : Zenaida Pally, Maria Şindilaru, Mihaela Botez, Maria Săndulescu, Ion Stoian, Dionisie Konya, Viorel Ban, Const. Iliescu, Ioan Hvorov, Dragoş Vişan, Florin Hudeşteanu, Const. Gabor, Marcel Angelescu, Const. Dumitru, Eduard Tumageanian.

Îmi permit să relev contribuţia remarcabilă a două personaje : poporul, reprezentat de corul operei, preparat temeinic de maestrul de cor Stelian Olariu, şi Inocentul, realizat cu măiestrie de tenorul Valentin Teodorian, care a folosit uneori chiar vocea dezimpostată pentru a reda rătăcirea minţii „nebunului", exprimînd o sfîşietoare durere prin acel scurt leit-motiv format din repetarea a două note, la un interval de secundă mică, simbol al suferinţei poporului oprimat de ţarism.

Orchestra a sunat închegat, omogen şi suplu dar uneori a folosit o intensitate exagerată.

ALEXANDRU COLFESCU

cu

Erich Bergel

Autor al unui amplu studiu despre „Arta fugii" de J. S. Bach — aflat deocamdată în manuscris —, dirijorul clujean Erich Bergel, a fost invitat de către Herbert von Karajan pentru consultații științifice, în legătură cu intenția celebrului șef de orchestră austriac (în prezent directorul Filarmonicii din Berlinul occidental) de a imprima în acest an lucrarea atît de controversată a Cantorului de la Leipzig. La întoarcerea sa în țară, după încheierea vizitei — a cărei durată s-a extins la șase luni —, l-am solicitat pe Erich Bergel să ne comunice unele detalii privind atît lucrarea sa, cît și colaborarea realizată cu Herbert von Karajan.

Înainte de a-i da cuvîntul, să schițăm un scurt „curriculum vitae" al interlocutorului nostru, necesar pentru conturarea mai clară a personalității sale artistice.

Născut în anul 1930 la Brașov, Erich Bergel practică din fragedă tinerețe muzica de cameră în mediul familiei, cîntînd la vioară, pian și flaut, alături de tatăl său (profesor de muzică, astăzi pensionar) și de frații săi. La vîrsta de zece ani atrage atenția cunoscutului pedagog și organist brașovean Viktor Bickerich, care recomandă părinților săi să-l îndrumeze pe calea profesiunii de muzician. Mutat, împreună cu familia, la Sibiu, se afirmă — încă din timpul studiilor secundare — ca flautist în concerte simfonice date de Filarmonica locală și în oratoriile prezentate cu concursul corului „Bach" sub conducerea lui Franz Xaver Dressler. În aceeași perioadă se perfecționează ca pianist cu Kurt Mild și învață să cînte, în cadrul fanfarei școlii, la toate instrumentele de suflat din alamă. În perioada 1950—1955 urmează cursurile clasei de dirijat a maestrului Antonin Ciolan la Conservatorul din Cluj ; paralel, se ocupă de studiul orgii, dînd peste 100 de recitaluri și devenind solist de stat la acest instrument. După absolvirea Conservatorului, este numit prim dirijor și director artistic al Filarmonicii din Oradea, iar în 1959 dirijor permanent al Filarmonicii din Cluj, post pe care îl ocupă și astăzi. În acești ani, Erich Bergel a dirijat un cuprinzător repertoriu, mergînd de la preclasici pînă la compozitorii secolului al XX-lea ; creația românească a ocupat un loc de seamă în programele concertelor sale, multe din lucrările lui George Enescu, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Wilhelm Berger, Aurel Stroe, Dan Constantinescu etc. fiind prezentate în primă audiție clujeană sau chiar pe țară sub bagheta sa.

Prima noastră întrebare se referă, în mod firesc, la lucrarea sa despre „Arta fugii". În ce împrejurări a fost concepută și ce cuprinde ?

— Crescut în spiritul muzicii lui Bach, pe care-l consider „zeul" absolut, suprem, al muzicii, am regretat întotdeauna că nu am posibilitatea să programez — ca dirijor — decît puținele sale lucrări destinate orchestrei. Am ajuns în felul acesta, încă din anul 1962, la ideea de a realiza o nouă orchestrație, pentru formație de coarde, a „Artei fugii", opus care — după cum se știe — a fost conceput de Bach pentru un instrument cu claviatură.

Pe parcursul lucrului la orchestrație, mi-am dat seama că între cele 17 fugi terminate de Bach, ce alcătuiesc laolaltă — împreună cu cea de-a 18-a, neterminată — „Arta fugii", există o serie de legături tematice prea puțin relevate de muzicologia mondială. După o amplă documentație, am ajuns la concluzia că pot aduce o contribuție originală la dezbaterile intervenite în jurul lucrării. Am întreprins așadar analize tematice foarte detaliate — armonice și structurale — ale tuturor fugilor, obținînd o convingere clară asupra intențiilor lui Bach cu privire la fuga a 18-a, pe care am terminat-o în acest spirit. În mod concret, ea a fost planificată ca o cvadruplă fugă, din care Bach a reușit să

scrie înaintea morții sale cîte o fugă completă pe temele I și II, urmate de confruntarea celor două teme, după care a expus și a tratat separat tema a III-a (pe notele B.A.C.H.), realizînd și o primă confruntare a celor trei teme. Completarea concepută de mine cuprinde blocul al doilea de tratare a celor trei teme, expunerea temei a IV-a (de fapt, tema principală a întregului ciclu) și tratarea celor patru teme într-o serie de confruntări finale.

— De unde ați tras concluzia că tema a IV-a este însăși tema principală a întregului ciclu ?

— Încă din anul 1881, muzicologul Gustav Nottebohm a constatat că primele trei teme ale ultimei fugi au fost concepute de Bach în așa fel, încît să poată fi confruntate, în concluzie, cu tema principală a „Artei fugii", temă care revine în toate cele 17 fugi anterioare. Această ipoteză a fost însă contestată de mulți autori, care — pornind de la faptul că tema principală nu apare în materialul scris de Bach pentru fuga a 18-a — au susținut că această fugă nici n-a fost de fapt concepută ca încheiere a ciclului, ci ca o lucrare independentă. Întorcîndu-mă la Nottebohm, am încercat să aduc noi argumente în sprijinul teoriei sale ; în acest scop, am analizat materialul tematic pînă la cele mai mici formule melodice embrionare, aducînd sute de noi dovezi de comunitate tematică a ultimei fugi cu restul lucrării. Absența temei principale din manuscrisul autograf al fugii a 18-a — neterminate — se explică în chip evident prin intenția lui Bach de a o readuce abia la urmă, ca o încoronare a întregii lucrări; dar moartea sa — intervenită în 1750, în timpul lucrului la „Arta fugii" — l-a împiedicat să realizeze proiectul pînă la capăt.

— Recapitulînd, lucrarea Dv. cuprinde așa dar...

— ...analize tematice, armonice și structurale ale tuturor fugilor ciclului, la care se adaugă argumentația pentru terminarea fugii finale, — în total circa 300 de pagini de tipar. În afară de aceasta, aflînd că Herbert von Karajan și-a propus de mai mulți ani să înregistreze „Arta fugii", dar că n-a reușit să-și concretizeze încă o concepție definitivă asupra lucrării, am înregistrat la orgă ultima fugă completă — inclusiv finalul realizat de mine — și i-am trimis banda împreună cu partitura. Drept urmare, Karajan m-a invitat la Berlin pentru consultații științifice.

— Cum s-au desfășurat aceste consultații ?

— După o serie de dezbateri, la care au participat muzicologi de necontestată autoritate, specializați în creația lui Bach, s-a ajuns la concluzia că argumentele mele — expuse pe larg în lucrarea mea despre „Arta fugii" — sînt convingătoare, astfel încît și modul cum am conceput încheierea fugii a 18-a a fost unanim considerat pe deplin valabil. Pe parcursul discuțiilor a apărut însă o nouă problemă, nu mai puțin dezbătută, ca și aceea a apartenenței ultimei fugi la întregul ciclu : aceea a ordinei de eșalonare a ansamblului celor 18 fugi.

Pornind de la concluziile unor muzicologi care susțin că Bach a supraveghiat personal tipărirea ciclului numai pînă la fuga a 11-a — după care a decedat —, se consideră în lumea muzicală că ordinea acestor 11 fugi nu poate fi pusă în discuție, rămînînd controversată doar problema ordinii celorlalte 7 fugi, tipărite într-o succesiune arbitrară, haotică — după moartea lui Bach — de către soția și fiii săi, necunoscători ai planului general al lucrării. Sesizînd anumite inconsecvențe între textul original și cel tipărit, am întreprins studii amănunțite ale manuscriselor la Biblioteca centrală de stat din Berlinul răsăritean, unde ele se află depozitate, apelînd și la expertiza unor grafologi. Am reușit să dovedesc în acest fel că numai primele 7 fugi au fost tipărite sub supravegherea lui Bach într-o ordine fixată personal de către el. În consecință, am fixat de la fuga a 8-a încolo o nouă ordine, întemeiată pe concluziile stabilite de mine prin analize tematice. Caracterul ciclic al lucrării, ca și desfășurarea ei după o concepție interioară organică, apar astfel clar demonstrate, împotriva tezelor care susțin că „Arta fugii" ar fi o simplă colecție de fugi.

— Concluzia a fost acceptată de Karajan pentru viitoarea sa imprimare a lucrării ?

— În totalitatea ei. Karajan va imprima „Arta fugii" într-o orchestrație pentru formație mare, la care lucrează în prezent, folosind ordinea stabilită de mine și versiunea mea a ultimei fugi. De altfel, înainte de a părăsi Berlinul occidental, am fost rugat să verific stadiul actual al orchestrației, pentru a-mi da avizul. Am constatat cu acest prilej că orchestrația corespunde întru totul vederilor mele. În perioada imprimării — fixată pentru stagiunea viitoare — voi fi prezent, la invitația lui Karajan, pentru noi consultații științifice.

— Există perspectiva tipăririi studiului despre „Arta fugii" ?

— Manuscrisul a fost, în principiu, angajat de către editura „Breitkopf und Härtel" din Wiesbaden. În acest an voi lucra la completarea studiului cu încă circa 300 de pagini, cuprinzînd comentarii despre materialul bibliografic suplimentar consultat de mine în cursul vizitei de șase luni la Berlin ; este vorba de aproximativ 160 de studii, pe care le-am examinat la 12 biblioteci, unele din ele fiind în mod special împrumutate din străinătate pentru mine.

— Care a fost concluzia lui Karajan și a specialiștilor în creația lui Bach cu privire la ansamblul consultațiilor ?

— Dincolo de însușirea practică a tezelor mele, aș putea cita două fragmente dintr-o scrisoare autografă a lui Karajan, desigur exagerate ca aprecieri, dar totuși concludente în privința acceptării punctelor mele de vedere : „Cei mai încercați specialiști pot să învețe încă odată la școala lui Bergel" ; „Bergel și-a cîștigat o mare

considerație printre muzicieni, iar terminarea fugii finale este socotită de toți ca avînd o importanță epocală".

— Contactul cu Herbert von Karajan s-a limitat numai la discuții în jurul „Artei fugii" sau s-a extins și la probleme de artă dirijorală ?

— De la început, Karajan m-a invitat să iau parte la toate repetițiile, concertele și imprimările sale din perioada șederii mele la Berlin. Vă închipuți că am profitat din plin de această invitație ; pot să vă asigur că n-am scăpat nici un minut. Pentru a vă oferi o imagine generală a volumului activității maestrului în aceste șase luni, adaug că el a dirijat întreaga creație simfonică a lui Brahms (inclusiv „Recviemul german"), opera „Siegfried" de Wagner, „Creațiunea" de Haydn, simfonia a VII-a de Schubert, simfonia a VII-a de Bruckner, „Muzica pentru corzi, celestă și percuție" de Bartók, simfonia a VII-a de Beethoven, Variațiunile pe o temă rococo de Ceaikovski și concertul de violoncel de Dvorak cu participarea solistică a lui Mstislav Rostropovici etc. etc.

— Puteți caracteriza pe scurt elementele specifice ale artei lui Karajan ?

— Multe lucruri m-au impresionat la Karajan, începînd cu memoria sa fenomenală și terminînd cu tehnica sa dirijorală desăvîrșită. Două aspecte au constituit însă adevărate revelații pentru mine. În primul rînd, instinctul său sonor, unic printre dirijorii lumii, dîndu-i posibilitatea de a exploata frumusețea și particularitatea fiecărui instrument și a fiecărui grup de instrumente, de a le include într-o sonoritate orchestrală globală, care face ca Filarmonica aflată sub conducerea sa să fie, din acest punct de vedere, incomparabilă. În al doilea rînd, relaxarea totală cu care lucrează, modul său de a obține maximum de randament orchestral cu un minimum de efort fizic. Dispunînd de o formație de instrumentiști extrem de rutinați și înzestrați cu un nedezmințit spirit de inițiativă, Karajan își auto-limitează rolul la acela al unui regizor, care intervine doar cînd are ceva deosebit de subliniat ; în rest, lasă orchestra să cînte. La un prim aspect, se pare că întreaga inițiativă este de partea instrumentiștilor, dirijorul rămînînd pasiv. În realitate, Karajan urmărește desfășurarea discursului muzical cu atenția încordată, afirmîndu-și cu hotărîre prezența atunci cînd socotește că este necesară luminarea unui detaliu sau crearea unei anumite atmosfere. În general, știe să echilibreze cu o superioară intuiție stările de tensiune cu cele de relaxare, clădind o arhitectură formală extraordinară. Are un excepțional simț al stilului, nepermițîndu-și nici cea mai mică abatere ; cît privește ritmica sa, se poate spune că este fără greș, amintind de precizia unui metronom. La vîrsta de 61 de ani, Karajan se află în deplinătatea forței fizice și intelectuale ; are un corp de atlet și o putere de concentrare uluitoare.

— Pe lîngă urmărirea activității dirijorale a lui Karajan, ați avut și prilejul unor discuții pe teme profesionale ?

— Am discutat în repetate rînduri o serie de probleme de artă dirijorală, care m-au ajutat să-mi clarific numeroase aspecte legate de amestecul de timbre, de calitatea sunetului, de consecvența ritmică, de gestică. În ansamblu, pot să afirm că am profitat enorm de pe urma contactului cu acest muzician de înaltă clasă.

— Încercați să aplicați în practică învățămintele trase din cunoașterea apropiată a stilului dirijoral și a principiilor lui Karajan ?

— Deși nu mi-am propus în mod conștient acest lucru, am simțit de la primele concerte dirijate după întoarcerea mea în țară că am devenit altul. Comportarea mea este mai calmă, mai echilibrată, lucrez într-o stare de relaxare continuă. După cît se pare, rezultatele acestei noi atitudini sînt bune, deși am aplicat-o în mod spontan, fără nici un minut de exercițiu.

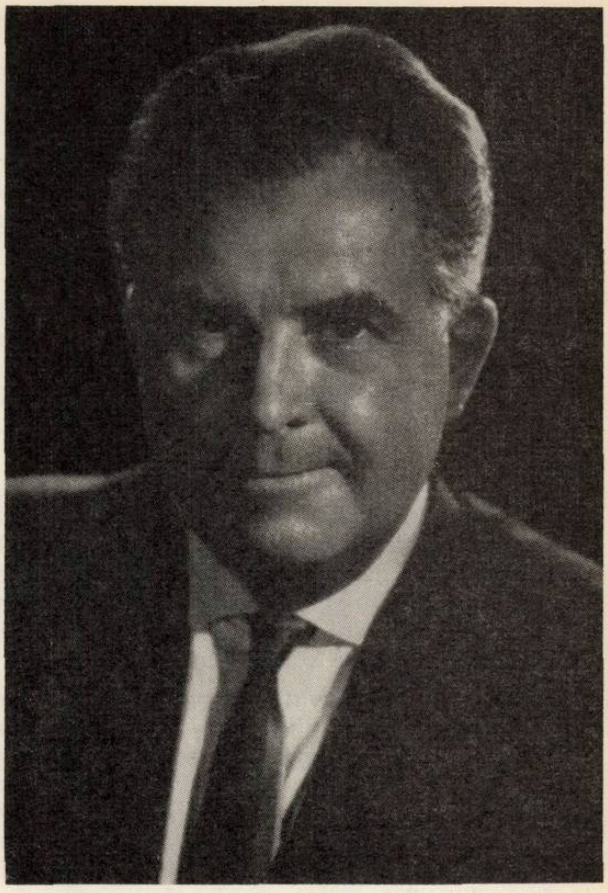
— Aveți perspective de activitate dirijorală dincolo de hotare ?

Am fost invitat să realizez cu Orchestra simfonică a Radiodifuziunii din Berlinul occidental o serie de imprimări de muzică românească contemporană. Urmează alte imprimări cu Orchestra simfonică Radio din Köln; în program, Simfonia I de Enescu și o simfonie clasică, de Haydn sau Mozart. Nici n-aș avea timp, de altfel, pentru o activitate dirijorală prea intensă, dat fiind că trebuie să mă concentrez asupra terminării lucrării despre „Arta fugii".

EDGAR ELIAN

cu

André Jolivet



Născut la Paris în acel Montmartre al cărui accent l-a mai păstrat şi azi (din părinţi fervenţi amatori de artă) la 8 august 1905, viitorul compozitor a fost de timpuriu atras spre poezie, literatură, teatru şi literalmente fascinat de muzică. La vîrsta de 13 ani transpune în muzică unul din poemele sale Romance barbare. *La 15 ani compune un balet precum şi muzica, scenariul, decorul şi costumele acestuia. El studiază pianul cu mama sa, violoncelul cu Louis Feuillard, orga, improvizaţia şi analiza muzicală cu abatele Théodas de la Chapelle de Notre Dame de Clignancourt. La cererea părinţilor îşi continuă studiile la Liceul Colbert, Şcoala Normală din Auteuil şi în 1927 predă ca profesor în şcolile pariziene. Paralel studiază armonia, contrapunctul, fuga şi formele clasice cu Paul Le Flem datorită căruia întîlneşte în 1930 pe Edgar Varèse. Această întîlnire i-a produs un adevărat şoc psihologic, i-a permis să „se găsească pe sine" presentimentele sale devenind realităţi ; tehnică şi limbaj nou : cercetări de acustică muzicală, folosirea savantă a percuţiei, toate i-au fost relevate de maestrul al cărui unic elev european a devenit.*

Deşi nu a reuşit să cucerească publicul prin lucrarea sa Quatuor *pentru coarde (1934) deoarece acesta era prea surprins de originalitatea lucrării, compozitorul a cucerit pe O. Messiaen cu care a legat o puternică prietenie. Împreună cu acesta pune bazele unei societăţi de muzică de cameră de avangardă care se transformă în 1936 în grupul „Jeune France" (format de el însuşi, Messiaen, Daniel Lesur, Yves Baudrier) care pînă în 1939 a fost cel mai activ şi mai serios grup muzical francez. Din această epocă datează lucrările sale cele mai personale :* Quatuor *pentru coarde, în care apar pentru prima oară principiile sale de compoziţie atonală ;* Mana *— şase piese pentru pian — sinteză a unor premize ezoterice, prezentată într-o scriere pianistică bazată pe rezonanţe naturale ;* Cinq incantations *pentru flaut (1936),* Incantations *pentru Ondes Martenot (1937) „pentru ca imaginea sa să devină simbol" urmată rapid de* Trois chants des hommes, Cosmogonie, Cinq danses rituelles. *În această perioadă şi-a cîştigat o notorietate de muzician de avangardă şi lucrările sale sînt executate la Société Nationale, Concerts de Montparnasse, la seratele date de Revue Musicale, în numeroase concerte ; el coordonează partea muzicală a revistei literar-artistice „Nouvelle Saison".*

În timpul războiului şi imediat după eliberarea sa din armată scrie Messa pentru ziua păcii, Les trois complaintes du soldat *(1940),* Les quatre Vérités, *balet (1941), muzică de scenă şi de film şi prima sa operă* DOLORES *(1942). Este director muzical la Comedia Franceză pînă în 1959 cînd graţie unei burse a Asociaţiei pentru răspîndirea gîndirii franceze, poate abandona postul său de profesor şi se consacră în întregime muzicii : baletul* Guignol et Pandore, L'inconnue, *lucrări simfonice ca* Psyché *(1946),* Simfonia I-a *(1953),* Suite transocéane *(1955),* Huit concerts, *diverse coruri, oratorii, muzică de film, de scenă şi pentru radio etc. Între 1959—1962 a asigurat postul de Consilier tehnic la Direcţia generală a Artelor şi Literelor, iar în prezent este profesor la Conservatorul Naţional superior de muzică din Paris, preşedinte al „Concertelor Lamoureux", preşedinte de onoare al Sindicatului muzicienilor din Franţa, expert pentru problemele muzicale pe lîngă UNESCO, etc. A fost distins cu premii nenumărate ca : Grand prix musical de la Ville de Paris, Grand prix international de musique, Grand prix du Président de la République, de 7 ori Grand prix du disque, Grand prix de la critique lyrique şi altele. Prin toată activitatea sa şi prin participarea sa în numeroase juriuri, el se plasează azi în fruntea activităţii muzicale din Franţa.*

În lucrările sale mai recente, Jolivet preconizează folosirea serială a unui limbaj modal

lărgit, folosind ideile esențiale date de muzica popoarelor primitive.

Dacă maestrul Jolivet are o poziție izolată în lumea muzicii franceze, aceasta se datorește unei mari diversități de mijloace de exprimare pentru atingerea unei tot atît de mari diversități în țelurile alese : el nu aparține nici unui grup, nici unui clan, el este condus de instinctul său și de măiestria dobîndită.

Cînd l-am revăzut în cabinetul său de lucru din rue de la Varenne, la fel de plin de viață și cu același farmec pe care îl cunoșteam, dialogul s-a legat natural în jurul problemelor muzicii din țara noastră și cele ale iubitorilor de muzică în general, al căror prieten incontestabil este.

— Ce ne puteți spune despre dinamismul înnoirilor în muzica contemporană, resursele conturării originalității personale și naționale în artă, rolul gîndirii științifice în înnoirea muzicii, specificul ei de creație subiectivă bazată pe actul inspirației, problemele muzicii contemporane și ale publicului ei în general ?

Pentru muzica contemporană există mai multe categorii de public : unul specializat, format mai ales din tineri care urmăresc cu pasiune concertele de avangardă ; o bună parte din publicul muzicii clasice și romantice care are curajul să meargă la concert chiar și cînd se anunță în program o operă contemporană ; în fine al treilea public, acela al discului și al radioului, care în ultima vreme prezintă o importantă creștere din punct de vedere numeric. Aceste categorii de public rămîn totuși „închise" și nu se produc transferuri între ele. Cred că aceasta se explică prin faptul că în mijlocul tineretului se remarcă o dezafectare față de muzica romantică și chiar față de cea clasică iar în rîndul publicului specializat sau nu, al concertelor tradiționale, se descoperă o reală nevoie, un fel de curiozitate, o necesitate de a-și lărgi repertoriul cunoștințelor. Această necesitate se îndreaptă atît către muzica preclasică (barocă și a evului mediu) cît și către producțiile timpurilor noastre. Dintre tendințele contemporane sînt destul de numeroase acelea care se referă, măcar în aparență, la un fel de „științifizare". Aceste tendințe prezintă interes ca fapt în sine, dar eu personal nu cred că pot modifica adînc impulsiunile profunde care, la un compozitor demn de acest titlu, există în creația sa muzicală. Cu toate acestea trebuie recunoscut că o evoluție se produce la nivelul tehnicilor de scriere, de folosire a instrumentelor tradiționale, de descoperire și folosire a instrumentelor exotice sau primitive și că devine în fiecare zi mai precisă conștiința limbajului muzical universal. În acest sens se poate socoti că muzicienii aderă la această mișcare generală a umanității către ceea ce aș numi „o cosmicizare".

Este incontestabil că adoptînd această poziție, creatorii de muzică se înscriu foarte natural în marea mișcare de reînnoire spirituală care antrenează ansamblul omenirii. După toate aparențele, muzicienii vor juca un rol de prim plan în această mișcare generală, deoarece arta lor este în mod esențial o artă de comunicare a ideilor, arta lor, mai mult ca oricare alta, este capabilă să unească oamenii într-o unanimitate dinamică.

— Ce părere aveți despre rolul criticului muzical în atragerea publicului cu educație tradițională și tineretului în general spre valorile muzicii moderne ?

Este cert că într-o activitate muzicală astfel concepută, criticii muzicali au un rol primordial, dacă ei vor să admită că au datoria să explice publicului lucrările și să facă înțelese compozitorilor reacțiile acestui public.

— Vă rugăm să expuneți pe scurt părerea dumneavoastră privind sincretismul, ca preocupare a muzicii de azi, structuralismul, aleatorismul și facultatea muzicii de a fi gîndită și înțeleasă logic.

Iată niște întrebări excelent ticluite dar cărora ar trebui să le răspund în cuprinsul mai multor pagini. Tot ce pot să vă spun este că afirm cu toată convingerea că nu cred că prioritatea formei în muzică poate să fie contestată. Dar se poate admite foarte bine utilizarea improvizațiilor dat fiind înaltul grad de cultură instrumentală atins azi de interpreți la a căror imaginație ne putem remite pentru a face schema propusă de către compozitor. Aceasta de altfel va permite să se reia legătura cu tradiții ale antichității sau cu anumite culturi muzicale africane și asiatice.

— Care a fost, după părerea dumneavoastră, rolul lui George Enescu în arta interpretativă și în creația muzicală a secolului al XX-lea ?

Am considerat totdeauna pe George Enescu ca pe unul din cei mai remarcabili artiști ai începutului acestui secol și nu am pierdut niciodată vreunul din recitalurile pe care le dădea la Paris ca violonist și nici unul din concertele dirijate de el, căci l-am considerat totdeauna ca pe unul din cei mai mari dirijori și virtuozi ai epocii noastre. Pe planul compoziției, Enescu a avut un merit considerabil, acela de a fi glorificat bogata tradiție muzicală a României, în opere realizate cu toată știința muzicii occidentale. Lucrările sale și-au avut și continuă să aibă locul pe care-l merită în programele concertelor noastre. Dacă s-ar putea programa mai des, ar putea pregăti mai bine publicul în cunoașterea profundă a acestui mare muzician român. În ce privește lucrările noi, acestea ar trebui mai des programate și s-ar putea asigura astfel pregătirea publicului nostru pentru o cunoaștere mai profundă a școlii muzicale românești contemporane.

În încheierea convorbirii noastre, André Jolivet a transmis muzicienilor români un cald salut, exprimîndu-și dorința unei reîntîlniri la cel de al V-lea Festival „George Enescu".

RODICA SAVOPOL

Despre muzică și rosturile ei în societate

cu: Louis Frémaux, Nina Lelciuk și Dumitru Capoianu

Oaspeții Filarmonicii „George Enescu", în concertele simfonice din stagiunea trecută, — dirijorul francez Louis Frémaux *și pianista sovietică* Nina Lelciuk — *într-o convorbire, la care participă și compozitorul* Dumitru Capoianu, *directorul instituției, ne împărtășesc opiniile lor despre muzică și rosturile ei în viața socială, formulînd adevărate judecăți de valoare estetică asupra temelor angajate în discuții.*

I. — În ce măsură muzica este limbaj și poate constitui un mijloc de comunicare între oameni ?

Louis Frémaux : *Eu plec de la concepția că arta nu este un joc gratuit și, pentru mine, muzica este limbaj uman, întrucît este scrisă de oameni pentru oameni, din nevoia de a exprima, în imagini artistice, idei, sentimente sau simple emoții. În momentul în care compozitorul scrie o asemenea muzică, el trimite un mesaj oamenilor, chiar și celor pe care nu-i cunoaște și nu-l cunosc. Ca șef de orchestră fac turnee în țări a căror limbă n-o cunosc, dar mă înțeleg cu orchestra și cu publicul prin muzica pe care o interpretez.*

Nina Lelciuk : *Domnul Frémaux a expus un punct de vedere care stă bine unui interpret și sînt de acord cu el. Îndrăznesc însă să adaug că pentru mine muzica începe acolo unde cuvîntul devine neputincios...*

— Sînteți într-o bună companie : „la musigue décolle où la parole cesse" !

— N. L. *Foarte exact ! Aceasta am vrut să spun ! Și dacă limbajul vorbit are un caracter național, limbajul muzical are meritul de a fi două lucruri deodată : național și universal în același timp. Muzica adevărată este înțeleasă de toți și pretutindeni.*

— Dumitru Capoianu : *Compozitorul, poetul-omul de artă, în genere — nu limitează noțiunea de limbaj la înțelesul omului obișnuit. Pentru artist, limbajul devine un mod de a crea. Structura artistică prinde viață prin acțiunea umană. Cu alte cuvinte, limbajul este, pe deoparte, un sistem de relații obiective, adică o structură, dar, în același timp, el se constituie în funcție de actele noastre. Pentru mine important este nu doar de a exprima sentimentele mele față de oameni, ci de a produce aceste sentimente în sufletele lor. În fond, creatori și interpreți, urmărim același lucru, dar pe planuri diferite ; creatorul produce și interpretul traduce !*

II. — Schimburile cultural-artistice între diferite țări, pot pregăti și netezi calea spre înțelegerea între popoarele respective ?

— N. L. : *Muzica în mod neîndoielnic, mai mult decît oricare altă formă artistică unește și apropie oamenii de pe diferite meridiane ale globului, pe deasupra deosebirilor de concepții și moduri de viață. Sub acest aspect, consider că muzicienii sînt asemenea unor reprezentanți diplomatici ai țărilor respective care merg la sigur în acțiunea lor. Un artist autentic nu dă greș niciodată în acțiunea pe care o întreprinde, oricare ar fi complicațiile vieții internaționale.*

— *L. Fr. : Mijloacele de informare existente în momentul de față — Radio, televiziunea, discurile, festivalurile internaționale și avionul supersonic — fac posibilă cunoașterea valorilor artistice în toate colțurile lumii. Sînt genii artistice în unele țări ale căror creații nu le cunoaștem încă, dar pe care ar fi bine să le cunoaștem. Întrucît arta fiecărui popor reflectă adesea caracterul unei civilizații și fondul unei culturi, este firesc ca aceste schimburi să înlesnească popoarelor cunoașterea reciprocă și să deschidă perspectivele unor înțelegeri mai profunde între ele.*

— D. C. : *Firește, că în asemenea condiții nu ne rămîne decît să căutăm calea unor cît mai frecvente schimburi de valori artistice între popoare. O confruntare a diverselor școli sau concepții creatoare ale compozitorilor din diferite părți ale lumii poate duce la o adevărată înflorire a artei sunetelor. Să ne amintim de relevarea pe care a avut-o Debussy, după*

ce a cunoscut muzica specific modală a lui Musorgski sau chipul în care Messiaen a fructificat, modurile orientale. Deci, de pe locul pe care ne aflăm în angrenajul vieţii artistice al ţării respective, să militäm intens în sensul acestor schimburi.

III. — Aveţi o preferinţă de ordin stilistic asupra repertoriului Dvs. pe care-l interpretaţi?

— N. L. : *Iubesc muzica sub toate aspectele ei, chiar atunci cînd un gen nu ţine de specialitatea mea, iar cînd mă refer la muzica de pian, am aceeaşi înţelegere globală. Dar, ca interpret, a înţelege nu înseamnă neapărat a putea. Cred că un instrumentist are un ambitus interpretativ, pe care i-l impune tehnica instrumentală, concepţia estetică, şi, mai ales, disponibilităţile temperamentale. Cu un cuvînt, care constituie personalitatea artistică a interpretului, îngrădesc sfera repertoriului, fără să exclud înţelegerea celorlalte modalităţi artistice. Pot să afirm că nu ţin, neapărat, de un anumit stil, dar recunosc că sînt compozitori pe care-i iubesc mai mult şi-i interpretez mai des. Printre aceştia citez pe Bach, Mozart, Chopin, Schumann şi Prokofiev. Un loc aparte îl ocupă în inima mea — cum este şi firesc — muzica rusă, iar Rachmaninov este, pentru mine, regele pianiştilor tuturor timpurilor. Nutresc o adevărată pasiune pentru muzica franceză şi, în special, aceea a lui Ravel. Creaţia pentru pian a acestui compozitor este prezentă adesea în repertoriul meu şi vă confiez ceva din planul meu de viitor : intenţionez să înregistrez toată muzica de pian a lui Ravel.*

— L. Fr. *Ca şef de orchestră, nu pot spune că „prefer", pentru că specificul meseriei mă pune adesea în faţa unor programe eteroclite. În turneele pe care le face, dirijorul nu este, întotdeauna, autorul programelor pe care le conduce, căci intervin, de multe ori, elemente impuse de împrejurări, cărora este dator să le facă faţă. Cînd sînt pus în astfel de situaţii, eu plec de la zero, mă consider că nu ştiu nimic în materie de stil şi sînt inutil sub acest aspect...*

— *D. C. : Să nu exagerăm !...*

— L. Fr. : *Dar gîndesc că şeful de orchestră are o misiune : aceea de a face muzică exactă. Aici intră în joc cei ce interpretează muzica : orchestra, soliştii şi dirijorul. În afară de problemele tehnicii de lucru, consider că este de datoria mea să nu mă limitez la o cunoaştere exterioară a lucrării, ci, înainte de orice, să pătrund, cît mai profund cu putinţă, în spiritul operii şi în concepţia ce a stat la baza ei, pentru ca să mă pot ataşa în mod sincer acelei muzici. Nu-mi pot imagina un interpret care să poată traduce în muzică nişte semne convenţionale — partitura — fără să fie convins de valabilitatea artistică a lucrării. Iată de ce nu-mi permit să am resentimente faţă de muzica pe care sînt chemat s-o interpretez. Pot să vă asigur, fără nici o exagerare, că iubesc, ador, în cel mai înalt grad tot ceea ce trebuie să dirijez. După concert, devin mai obiectiv, fac o judecată de valoare şi îmi permit o opinie. Deci, în arta mea nu vreau să fiu angajatul unui anumit stil. Sînt slujitorul tuturor stilurilor !*

— D. C. : *Doamna Nina Lelciuk, ca interpret, spunea că a înţelege nu înseamnă a putea. Eu cred că, pentru un compozitor, a înţelege înseamnă a putea. Aşa se explică faptul că nu mă limitez în creaţie la un singur domeniu, la un gen sau o formă. Scriu muzica aşa cum o simt şi o gîndesc, fără prejudecăţi stilistice. Bach nu ştia că este baroc, Beethoven n-a ţinut să fie romantic, iar Debussy se supăra cînd i se spunea că este impresionist. Eu nu ştiu în ce măsură muzica mea este determinată stilistic, dar ţin ca în ea să apară omul din mine. Să fii tu, să fii om. Stilul vine de la sine.* „Le style, c'est l' homme !"

IV. — Care este orientarea estetică a compozitorilor contemporani din ţara Dvs. ?

— N. L. : *Îmi este greu să răspund, pentru că „nu sînt în materie", nu compun şi particip ocazional la discuţii care angajează asemenea probleme. În linii generale, pot afirma că orientările tinerilor compozitori sovietici sînt cele mai variate. Unii scriu în slujba „modei" nu pentru că aşa trebuie, ci pentru că „aşa se poartă" e „modern" şi li se pare interesant. Am observat că unii compozitori tineri scriu la început într-o manieră care se supune modei, apoi, treptat, încep să devină ei înşişi. La noi se scrie în toate modalităţile — muzică atonală, concretă, aleatorică, etc. — şi cine are timp... o ascultă !*

— L. Fr. : *În Franţa se disting două poziţii : aceea a compozitorilor care ţin de tradiţie şi aceea a celor ce refuză tradiţia. În prima categorie se încadrează compozitorii de prestigiu mondial ca Olivier Messiaen, André Jolivet şi, cel mai tînăr dintre ei, Henri Dutilleux. Aceştia au adoptat o poziţie tradiţională evoluată la nivelul timpului nostru şi pe care au curajul s-o afirme prin creaţiile lor. Spun curaj, pentru că o altă categorie de compozitori mai tineri, dintre care unii bine conturaţi prin lucrările şi şi teoriile lor, cum sînt Pierre Boulez, Pierre Henri şi Pierre Schaeffer, personalităţi tot atît de stimate în viaţa muzicală modernă, se situează pe o poziţie de contestare violentă a trecutului, de refuz integral al tradiţiei şi de afirmare vehementă a ceea ce ei numesc o nouă modalitate artistică. Ei pleacă de la adevărul că, în epoca noastră, în domeniul ştiinţei şi al filozofiei s-a petrecut un salt revoluţionar. Se experimentează continuu şi se fac descoperiri uluitoare. Misterele lumii sînt explicate prin atom, datele istorice sînt revizuite şi sînt reconsiderate teoriile cosmologiei. În această stare de efervescenţă, compozitorul experimentează după moda timpului, în scopul de a descoperi un nou limbaj muzical, căruia îi spun*

structură. Ei nu vor să accepte însușirile clasice ale sunetului, nu vor să știe cum vibrează o coardă cu rezonanțe umane și înlocuiesc omul printr-o mașină care produce sonorități nemaiauzite. Rigla de calcul, tabla cu logaritmi, cibernetica, mașina electronică și multe alte procedee tehnice, ce țin de domeniul științei, sînt folosite în căutările lor febrile. Pentru muzicienii legați de tradiție, o asemenea tentativă poate să pară o nebunie. Noi nu sîntem încă în măsură să spunem care este adevărul. Rezultatele de pînă acum nu sînt definitorii pentru o muzică perenă. Deduc aceasta din faptul că aceste noi modalități au o existență efemeră. O piesă muzicală de acest tip se demodează în cîteva luni. Un compozitor trebuie să aibă o mare șansă ca să-și audă o lucrare cîntată de două ori la un interval de un an. Va fi aceasta o muzică nouă ? Nu știm încă. S-ar putea ca prin obișnuința auzului să ajungem la concluzia că și aceasta este o adevărată muzică. Mărturisesc că am o deosebită stimă pentru eforturile oneste pe care tinerii compozitori le fac în vederea unui nou limbaj muzical.

— D. C. : *Compozitorii români n-au scos din preocupările lor problemele legate de umanitate și nu refuză omul, pentru a cînta doar produsele sale, considerate ca existente în afara lui. Umanismul continuă să fie tema centrală a muzicii românești, fără să influențeze în mod negativ procesul de pozitivare a gîndirii și fără să împiedice apropierea științifică de întregul univers al existenței și al spiritului. Încercarea de a se apropia de rigoarea științei, de care vorbea D-l Frémaux, prin utilizarea aparatului de investigare al acesteia, este legitimată de modul de viață în care trăim. Cercetarea existenței în complexul funcțiilor sale, revoluționarea conceptelor vechiului limbaj pentru a construi noi modalități de exprimare muzicală, sînt necesare mersului înainte al artei sunetelor în ritm cu știința, cu condiția de a nu uita că muzica trebuie să aibă un sens, o formă și o semnificație.*

Noi nu negăm valabilitatea metodei structurale, dar apreciem că structura și sistemul nu pot exista în afara sau împotriva omului.

Să recunoaștem, în mod deschis, că în istoria omenirii, geniile inovatoare, în lupta lor pentru ceva nou, au întîmpinat rezistența obișnuinței, comoditatea rutinei.

V. — Și acum, o ultimă întrebare adresată Domnului Frémaux : cum apreciați muzica românească pe care ați ascultat-o cu prilejul vizitei făcute la Uniunea Compozitorilor Români ?

— L. Fr. : *Vreau să vă răspund în mod cu totul sincer, că am fost impresionat de muzica pe care am ascultat-o și sînt foarte interesat s-o cunosc în mod temeinic. În acest scop, sînt dator să studiez partiturile și să ascult muzica imprimată pe discurile primite, pentru a justifica o opinie fundată științific. Țin să precizez că am avut plăcerea să cunosc bine o lucrare românească de mare valoare artistică : este vorba de Concertul pentru vioară și orchestră al compozitorului Pascal Bentoiu, pe care l-am dirijat într-un concert simfonic la Monte-Carlo, interpretat de violonistul belgian Archambaud. De data aceasta, pot afirma, în perfectă cunoștință de cauză, că această operă este un model de muzică modernă, o modalitate expresivă nouă, realizată printr-o inspirată sinteză între limbajul serial și structurile tonale.*

Apreciez această împrejurare ca un bun început al cunoștințelor mele cu creația contemporană românească și sînt convins că din această confruntare, repertoriul meu poate fi îmbogățit !

V. POP – BĂLENI

Wilhelm Kempff

Cu arta lui Kempff am luat cunoştinţă acum mai bine de un sfert de veac, cînd marele pianist a prezentat la Ateneu, între altele, întreg ciclul sonatelor pentru pian de Beethoven. Pentru toţi cei ce l-am ascultat, acele seri consecutive de muzică au rămas memorabile. La acea epocă, marele pianist, în ciuda preciziei, a rigorismului cu care tălmăcea gîndirea şi sensibilitatea cuprinsă în monumentalele capodopere, colora interpretările sale cu un anumit romantism pe care l-am subliniat în cronicile noastre din acel timp.

Anii au trecut. Nu au trecut, se pare însă şi peste persoana (fizică) a lui Wilhelm Kempff care, la 74 ani, îşi păstrează întreaga vigoare şi vivacitate a spiritului, care nu-l va părăsi, credem, niciodată.

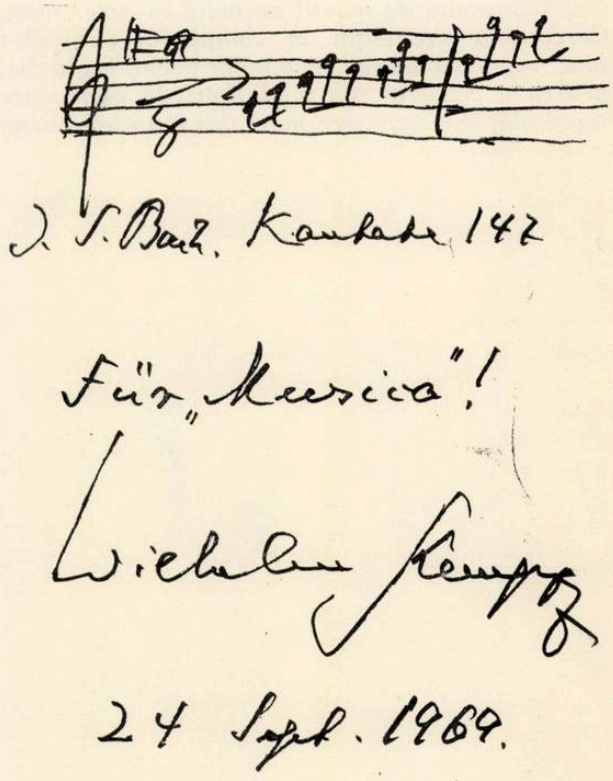
Aşa l-am revăzut pe Kempff acum trei ani şi, din nou, la sfîrşitul lui septembrie curent cînd a revenit în mijlocul nostru.

El are un anumit fel de a se prezenta publicului : cu o linişte imperturbabilă, cu o distincţie de *alter deutscher meister*...

O dată instalat la pian, desfăşoară unul din programele sale, mai totdeauna unitare : Bach, Mozart, Beethoven, Schumann sau Brahms.

Ceea ce cucereşte la Kempff din primul moment este uimitoarea tehnicitate de care dispune, acea pianistică de superioară factură ; am spune, transcendentă. Ne amintim că regretatul Theodor Rogalski ne-a spus cîndva — exagerînd cu intenţie, de sigur, — că „şi la Beethoven totul nu era decît tehnică". Lucrurile nu stau tocmai aşa. Fapt este însă că Kempff cîntă la pian cu uşurinţa cu care respiră. Impresia de absenţă totală a efortului este uimitoare. Frazarea sa, în orice împrejurare are o fluenţă desăvîrşită. Chiar şi cei mai mari pianişti — ne amintim de Cortot de pildă — mai dau, cînd şi cînd, cum se spune... pe de lături. Kempff e însă de o precizie a execuţiei care impresionează ; execuţia sa e perfectă. Capacitatea-i de a detalia extrem de distinct o succesiune de sunete, oricît de rapid s-ar desfăşura aceasta, nu am mai întîlnit-o decît la Gieseking. Perlajul şi trilul său, constituie elemente de reală încîntare pentru oricare ascultător iar tuşeul e de o rară subtilitate. Stăpînind un mare repertoriu şi dominînd toate dificultăţile de execuţie, muzicianul are putinţa de a se consacra liber interpretării, aşa cum o concepe pentru fiecare din lucrările atacate. Este sigur că temperamentul său, cu evidenţă romantic, stă la temelia tălmăcirilor atît de bogat colorate, investite cu o poezie care îi aparţine. Bach şi Beethoven, Mozart şi Brahms, în prezentarea lui Kempff apar şi azi — nu putem eluda lucrul acesta — cu o anumită notă comună. Este pecetea personalităţii sale pusă pe fiecare din lucrările pe care le prezintă. O pecete... romantică.

Una din caracteristicile pianisticei lui Kempff este şi aceea că liniile de forţă ale execuţiilor sale sînt ponderate. Artistul nu ridică... tonul. Trebuie să-l urmăreşti în tot ceea ce realizează ca repliere asupra sa însuşi, ca interiorizare şi concentrare de sentiment. Se pune în chip firesc întrebarea : interpretarea realizată, de sigur de sute de ori, a unor lucrări ca *Fantezia cromatică* şi *Fuga în re minor*, *Siciliana*, precum şi coralul din *Cantata 147*, de Bach, care au figurat în programul recitalului său — nu cuprind pericolul ca, sub faţada unei consecvenţe interpretative, să ascundă un anumit manierism, un anumit şablon în prezentarea lor ? Întocmai ca marii pictori, de la Rembrandt pînă la Renoir, Van Gogh, etc., etc., care au aşa-zise „replici" — acelaşi model sau temă fiind prezentate în mai multe versiuni similare — Kempff înfăţişează la rîndu-i, portretele sale din Bach şi Mozart, din Beethoven şi Brahms, care prin forţa lucrurilor trebuie să fie aproape identice. Dar de fiecare dată el reuşeşte să aducă, parcă, ceva nou, să coloreze



totul cu o emoție — sub aparenta-i impasibilitate — care cucerește pe ascultător.

În *Fantezia cromatică* și *Fuga în re minor,* mai impenetrabil ca oricînd, creind din pedală acel halo sonor atît de învăluitor ca atmosferă, în care lăsa să cadă, ca niște perle, sonorități cristaline, se părea că fiecare notă vorbea... Era ca un monolog, punctat, la răstimpuri, de acorduri dozate infinitezimal ca intensitate, de o negrăită expresivitate.

Siciliana a fost redată cu o notă de poezie aparte (cu deosebire pasajele în piano) iar în *Coralul din Cantata „147"* (toate acestea în prelucrarea sa) unde acordurile devin de data aceasta mai masive, ca niște piloni grei ce susțin edificiul sonor, am fost transpuși în lumea cu adevărat miraculoasă a muzicii, a celei mai bune muzici.

Dar au venit celebrele *„Variațiuni Goldberg"* atît de diverse, în care măiestria și fantezia marelui Cantor au fost servite din plin de Kempff. Aria și cele treizeci de variațiuni au fost redate, pe rînd, cu o mare seninătate și finețe, alert și cursiv, aerian sau *pezante, ben marcato* și uneori *martelatto* iar alteori puse într-o minunată penumbră. Calm și visător, și de o indicibilă, suavă melancolie, alteori *scherzando,* redînd într-o fină țesătură pianistică cele nouă canoane, Kempff s-a întrecut pe sine, făcîndu-ne să zîmbim, bucuroși și transportați de atîta perfecțiune tehnică, de o asemenea impresionantă memorie.

Au urmat apoi suplimentele sale din marii preclasici Couperin, Scarlatti, Rameau redate cu maximum de gingășie, de grație, de captivantă măestrie.

O seară mai tîrziu : *Concertul pentru pian și orchestră* de Schumann, cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" sub bagheta lui Mircea Cristescu.

Kempff a mizat aproape exclusiv pe confidența schumanniană, pe elementul de reverie și deși ne-a dat impresia vizuală uneori, că se plimbă doar pe deasupra clapelor — într-atît tușeul său era gingaș — fiecare sunet a fost foarte perceptibil dar la extrema finețe.

Să arătăm, cu acestea, acompaniamentul ideal realizat de Mircea Cristescu, totul în piano, ceea ce ne-a permis să-l auzim pe solist în chip integral.

Încheind aceste rînduri ne exprimăm gîndul nostru că personalitatea covîrșitoare a lui Kempff face ca — spre deosebire de Gieseking (care de la Bach la Debussy avea o privire, cu totul diversă și diferențiată, despre fiecare din acești compozitori — de unde opinia noastră afirmată cu decenii în urmă că nu are... un stil personal în sensul că se substituie fiecăreia dintre autorii pe care îi prezintă) — toți muzicienii pe care îi interpretează Kempff, sînt redați în „stilul Kempff", acela al unui romantic din zilele noastre, întîrziat, dacă se poate spune, dar de cea mai fină esență.

În cadrul acestui concert simfonic, Mircea Cristescu ne-a făcut să vibrăm intens atît la Uvertura de Concert pe teme în caracter românesc de George Enescu cît și la Simfonia a IV-a în sol major de Mahler în care frumusețea, puritatea cristalină și expresivitatea vocii Emiliei Petrescu ne-a oferit clipe de înaltă delectare artistică.

J.-V. P.

Retrospectivă

Stagiunea muzicală a debutat la Filarmonica „George Enescu" cu concertul simfonic dirijat de Mircea Cristescu, solist fiind Wilhelm Kempff, la care ne-am referit mai sus.

Debutul la muzica de cameră l-a făcut Cvartetul „Philarmonia" care, sub auspiciile Filarmonicii „George Enescu" a prezentat un program de cvartete de coarde. Am ascultat cu acest prilej *Cvartetul no. 6* de Wilhelm Berger. Scris în 1964 și închinat memoriei fiicei compozitorului, dispărută atît de prematur și de tragic, cvartetul a fost distins, un an mai tîrziu, cu Premiul I, la Liège, în cadrul Concursului internațional pentru Cvartete de coarde, care are loc periodic, în acest oraș belgian de cultură unde își duce de altfel activitatea artistică și valoroasa noastră compatrioată, violonista Lola Bobescu. Lucrarea este alcătuită doar din două părți, dar de o mare concentrare a sentimentului, ca și a mijloacelor de expresie. Prima parte, *Ballatta,* pare o poveste dramatică. Instrumentele cîntă și fiecăruia îi vine rîndul să-și împlinească rolul determinat de compozitor, care a dat o formă bine organizată mișcării. Astfel, aparent o piesă cu caracter liric și epic, această *ballatta* răspunde la forma de sonată, în dezvoltare apărînd o fugă și un scherzo în care a folosit materialul muzical din expoziție. Sînt de subliniat nu numai momentele de lirism și nostalgie, dar și cele de tensiune emoțională, de afirmată și activă energie.

Partea a doua, intitulată *Fantasia* și care de obicei e o piesă de construcție liberă, este la rîndu-i structurată în chip de sonată mai dezvoltată. Piesă cantabilă, cu o notă de tristețe, ea exprimă la răstimpuri o durere și un plîns reținut. Melodia trece la instrumentele grave ; tensiunea, emoția sînt și aici puternice. Wilhelm Berger reușește cu cele patru instrumente de coarde, să creeze o adevărată simfonie, în care aflăm sentimente puternice și de o remarcabilă noblețe. Au fost redate la un frumos nivel de execuție și interpretare de către Cvartetul „Philarmonia", alcătuit din George Nicolescu (vioara I), Teodor Țincu (vioara II), Helmut Schneider (violă) și Marius Suciu (violoncel). La apropiatul

concurs pentru cvartete de coarde de la Liège, lucrarea figurează, datorită faptului că a obținut în 1965 premiul I, ca piesă obligatorie pentru toate formațiile concurente.

Cvartetul „Philarmonia" a avut în program și *Cvartetul în Mi bemol op. 74* de Beethoven. Cu cvartetele de coarde, Beethoven — care a ezitat mult înainte de a purcede la crearea lor — intră într-o zonă superioară a artei sunetelor. Nu scria el, pastorului Amenda, în momentul în care le publica : „Oare cu ce nu m-aș putea măsura acum ?" — ceea ce dovedește că titanul însuși își simțea propria-i forță. Ceea ce impresionează ascultînd această formă concisă, care stă la temelia de altfel a Simfoniei clasice, este — ne referim în primul rînd la Beethoven — faptul că dincolo de meșteșugul savant, cuprinde o lume întreagă de gînduri, de emoții, pe care „Philarmonia" s-a străduit și a reușit să le redea într-o bună măsură. După expresiva polifonie a introducerii, Allegro a fost prezentat ca o tresărire de energie, în maniera, în stilul propriu al compozitorului. Pizzicatti de coarde în care revine tema a dat lucrării numele de „cvartetul harpelor". În Adagio următor am reîntîlnit sentimentele triste din introducere, pe care „Philarmonia" le-a redat cu un lirism pătrunzător. Mișcările următoare Presto și Prestissimo au fost prezentate așa cum se cuvenea, ca o adevărată orgie ritmică. În cele șase variații finale s-a trecut cu suplețe de la îngîndurare la seninătate, pentru ca în cele din urmă totul să respire bucurie.

Seara s-a încheiat cu *Cvartetul în la minor no. 2 op. 52* de Brahms. Lucrarea deosebit de originală, are o melodică de mare gingășie în care melancolia brahmsiană răzbate neîncetat. Foarte strîns a fost realizat canonul dintre vioară și violoncel ca o poveste pasionată, în Andante, după cum în mișcarea următoare, realizată în stilul unui menuet, reveria nostalgică specifică lui Brahms a dominat ritmul de dans. Cu multă spiritualitate a fost prezentat apoi finalul, pe rînd dansant și plin de strălucire — ceea ce a reprezentat o notă pozitivă pentru formația „Philarmonia".

Să arătăm, că acest cvartet de coarde alcătuit din unii dintre cei mai buni instrumentiști ai Filarmonicii are toate premizele realizării unei formații de valoare, bineînțeles cu condiția unei stăruiri neprecupețite, a unei munci artistice susținute cu neșovăielnică energie.

La cel de al doilea concert al Filarmonicii „George Enescu" a apărut pe podiul Ateneului tînăra violonistă Silvia Marcovici, elevă în clasa a X-a a Școlii no. 2 de muzică...

„Eleva" care nu are decît 17 ani, este însă azi solicitată să cînte în mai multe țări și este titulara Premiului II al Concursului internațional Marguerite Long-Jacques Thibaud, din anul acesta.

„Concursul desfășurat sub președenția ilustrului muzician Joseph Calvet a recompensat — scria renumitul critic muzical Marc Pincherle în *Lettres françaises* — o artistă de mare viitor, atunci cînd ea își va disciplina darurile. Are totul pentru a reuși : o admirabilă sonoritate, cu un vibrato, însă pe alocuri, prea bogat. Un mecanism agil și precis, o frazare inteligentă și elocventă". Trebuie să arătăm că tînăra noastră violonistă a obținut cu același prilej și Premiul Prințului Rainier III de Monaco, pentru cea mai bună interpretare a lucrării *Reversibilitate* de Alain Bernard.

Dar chiar înainte de a fi distinsă la Paris, Silvia Marcovici a dat concerte de răsunet la Haga și Haarlem, ziarele olandeze cum e „Rotterdanse Couranz" considerînd-o „un fenomen" iar „Noordholland Dagblad" „o concertistă sublimă".

Să mai citățm, de asemenea, opinia criticului Jacques Lonchampt de la *Le monde* care scrie că „nu degeaba Silvia Marcovici este din patria lui Enescu și interpretînd Simfonia spaniolă, ea a redat o anumită noblețe acestui cal de bătaie puțin cam obosit". În sfîrșit severul Bernard Gavoty (alias Clarendon), scrie în *Le Figaro* că „violonista exprimă cu farmec un sentiment foarte personal, ceva nedefinit de ardent, care-ți cucerește inima...".

Fapt este că ne-am aflat, la menționatul concert al Filarmonicii, în prezența unei violoniste ce dispune de strălucite însușiri tehnice și interpretative pe care și le desăvîrșește necontenit sub îndrumarea consecventă și stăruitoare a profesorului său, Ștefan Gheorghiu.

În *Simfonie* a impresionat hotărîta energie a atacului, justețea desăvîrșită a tonului — și acea dogoare pe care o comunică frazării, cu deosebire în pasajele lente, grave. Nu am mai găsit vibrato-ul său exagerat — ceea ce însemnează că a luat în seamă părerea, foarte justă a lui Marc Pincherle.

Nu intrăm în detalii de ținută violonistică (socotim că ține brațul drept prea sus), dar este relevabilă vigoarea trăsăturii sale de arcuș, arcuș pe care îl duce pe toată întinderea, cu o siguranță ce impresionează. Interpreta este deosebit de muzicală. Ea trăiește cu intensitate tot ceea ce cîntă și are conștiința lucrului bine împlinit. Nu am perceput la nici un moment, de-a lungul *Simfoniei spaniole*, că ar fi eludat vreo dificultate, prin mici escamotări (pe care nu se sfiesc să le aducă în joc chiar violoniști de reputație). A diferențiat bine mișcările, tempii, accentuînd ritmurile vii, abandonîndu-se cu multă sensibilitate melodiei cantabile, cu captivantele-i rezonanțe iberice redate în chip strălucit.

Bineînțeles, sala a reacționat la această minunată afirmare a tinerei artiste, care a răspuns cu o gingașă modestie și naturalețe oferind două suplimente. Am admirat interpretarea senină, calmă, ponderată și colorată de un adînc sentiment, dată mișcării intitulată *Grave* din *Partita în la minor* de Bach, apoi ultima mișcare din *Sonata a II-a* pentru vioară solo, dedicată de Ysaye lui Jacques Thibaud în care virtuozitatea de înaltă clasă face bună casă cu conținutul bogat și profund al lucrării.

Silvia Marcovici este promisă unor mari izbînzi artistice. Deocamdată, ea se află în Olanda, pentru 14 concerte, după care vor urma cele din Franța, Belgia, Anglia, Spania, Portugalia... Evident, un încărcat program de turnee. Nu ne îndoim însă că violonista și profesorul ei vor folosi... *intermezzi* dintre aceste turnee pentru desăvîrșirea unui repertoriu, de pe acum foarte divers — eșalonat de la Bach, Mozart, Mendelssohn și Paganini, la Ceaikovski și Glazunov. Să arătăm, cu acestea, că în programele

sale figurează și muzică românească, pe care o promovează cu consecvență, iar *Sonatina* de Paul Constantinescu s-a bucurat de un frumos succes.

Dirijorul bulgar Ilya Temkoff s-a străduit să facă legătura între solistă și orchestră, lucru care nu i-a fost chiar totdeauna ușor. A prezentat în cadrul concertului, cunoscuta rapsodie *Vardar* de Pancio Wladigherov, de puternice rezonanțe folclorice și *Simfonia a VII-a* de Schubert redată de dirijor cu sonorități atît de puternice la alămuri, că părea o... simfonie militară.

La Opera Română a avut loc premiera tragediei muzicale cu caracter istoric, *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu. Patriot avîntat, înzestrat cu un deosebit simț al dramaturgiei muzicale, Gheorghe Dumitrescu a creat opere și oratorii, în care sînt evocate, cu mult relief, unele din marile figuri de eroi din trecutul istoric, atît de frămîntat, al poporului nostru și lupta acestuia pentru libertate, pentru păstrarea ființei naționale. După oratoriul *Tudor Vladimirescu* și opera *Ion Vodă cel Cumplit*, opera *Decebal*, pe care compozitorul a închegat-o încă în 1957, reprezintă o izbutită încercare de reconstituire a unui moment crucial din trecutul îndepărtat al strămoșilor noștri daci, ce sălășluiau pe acest pămînt. Este anume, episodul ultimului război purtat cu atîta eroism, sub comanda neînfricatului lor rege Decebal, împotriva cotropirii romane.

În dramaturgia operei, al cărei fundal îl constituie dîrza rezistență dacă, apar desigur și trădători care — în frunte cu Bato, preotul cultului lui Dionysos — au deschis legiunilor romane porțile legendarei cetăți Sarmisegetuza ; de asemenea o tragică intrigă de dragoste ai cărei eroi — Argeza fiica lui Decebal, Bicilis comandantul dac și prințul trac Ardalus cad pe rînd răspuși de perfidele uneltiri ale lui Bato. Dar și Bato este ars de viu, de vitezele și necruțătoarele femei dace. Drama culminează cu rezistența eroică a lui Decebal care preferă să-și dea moartea decît să se predea în mîinile romanilor.

Într-un decor și cu costume create de pictorul scenograf Ion Ipser cu bogată fantezie dar inspirate de tot ce s-a păstrat în această privință de istoriografia respectivă, acțiunea se desfășoară pe o muzică deosebit de diversă, de variată, adecvată situațiilor. Aflăm recitative melodice de intens suflu liric și dramatic încredințate, după împrejurări, protagoniștilor tragediei, apoi momente simfonice de învolburare și tumult care zugrăvesc și întăresc scenele de luptă. Intonațiile fie cu caracter arhaic ori contemporan, sînt acelea ale cîntecului românesc. Este de subliniat că Gheorghe Dumitrescu s-a depășit sensibil pe sine în această monumentală creație.

Cîntul grav, cald al mezzo-sopranei Iulia Buciuceanu — Drigisa, regina Daciei — este acompaniat uneori diafan doar de harpă, clarinet și viori. Basul Nicolae Florei favorizat atît de vocea sa atît de frumos timbrată cît și de statura-i impozantă, a creat un Decebal veridic, fiind de relevat că mișcarea scenică a interpretului a fost mai animată ca de obicei.

În Argeza, fiica lui Decebal, soprana Mariana Stoica a cîntat cu o voce clară, bine pozată, afirmîndu-se cum cerea rolul, cu modestie și eroism.

Exigentul rol al lui Bato, preotul lui Dionysos, a fost susținut de basul Viorel Ban cu o remarcabilă energie atît din punct de vedere vocal cît și ca mișcare scenică iar Ion Stoian în prințul trac Ardalus a cîntat cu strălucire și cu o dicțiune de exemplară limpezime. Dionisie Konya, în marele preot al lui Zamolxis, Constantin Iliescu în comandantul dac Bicilis și Gheorghe Iliescu în Diegis, fratele lui Decebal au împlinit fiecare, cu succes, rolurile respective. S-a distins, de asemenea, Gabriela Olariu în rolul păstorașului. Corurile dirijate de Stelian Olariu au sunat omogen și maiestuos iar unele dansuri lente, ca cel de nuntă de exemplu, create de maestrul Vasile Marcu, au avut caracter hieratic și ritual propriu acestei ceremonii.

Un rol de seamă în prezentarea spectacolului îl are regizorul Jean Rînzescu, care a pregătit cu minuțiozitate scenele aducînd pînă în zilele noastre o lume de mult dispărută, dar care trăiește și vibrează cu putere în vitalitatea și dîrzenia ca și în datinile și portul poporului român de azi. Conducerea muzicală a fost asigurată cu o nesovăelnică și pricepută participare de dirijorul Paul Popescu : serioasă muncă de coordonare și îndrumare, de urmărire a unor corespondențe cît mai riguroase între solist, orchestră și masele corale.

S-a cîntat cu reliefarea acțiunii scenice dar și cu evidențierea ori de cîte ori a fost cazul, a anumitor pasaje simfonice de semnificație majoră pe care orchestra le-a împlinit cu grijă și dăruire, de-a lungul celor patru acte.

Operă de proporții grandioase, mobilizînd importante forțe artistice ale primei scene lirice, *Decebal*, care marchează luminos debutul stagiunii, reprezintă incontestabil una dintre izbînzile de seamă ale creației noastre din acest domeniu.

Aflată în mijlocul nostru pentru o serie de spectacole, l'Opera de Wallonie a prezentat recent *l'Opéra d'Aran* de Gilbert Bécaud și *Romeo și Julietta* de Gounod.

Gilbert Bécaud este o figură populară a muzicii ușoare, un apreciat compozitor și interpret de șansonete și chiar un poet. Scriitorul Paul Guth, care atacă fără cruțare o seamă de „idoli" ai muzicii ușoare, are totuși cuvinte de laudă față de Bécaud, situîndu-l alături de Brassens, Aznavour, Brel și Chevalier. Dornic, ca orice compozitor al genului ușor, să se ridice și la muzica pentru teatrul liric, Becaud a scris *„l'Opera d'Aran"*, o dramă lirică pe un libret de J. Emmanuel după L. Amade și P. Delanoe, a cărei acțiune se petrece într-una din insulele Aran din nord-vestul Irlandei. Acțiunea melodramatică se desfășoară într-un sat de pescari și marinari. Există, bine înțeles o intrigă amoroasă obișnuită (ca să nu spunem banală) pe care Bécaud a... asezonat-o cu o muzică saturată de mici motive ce ne-au amintit, pe rînd, de Bizet, Delibes, Strauss, Puccini, Lopez, pînă și de Franck (un cap de temă) și Franck Sinatra... Totul foarte melodios, foarte curgător, cu o orchestrație colorată, vie, transparentă. Bine înțeles însă că o muzică de operă are cu totul alte exigențe decît o simplă șansonetă. Dar, să trecem peste dramaturgia lucrării pentru a arăta că, după cît se pare, în străinătate, ea se datorează mai mult afișului cu succes. La noi, a fost de asemenea, bine primită. De ce ? Pentru că reprezintă totuși un spectacol de calitate

sub raportul interpreţilor vocali, al orchestrei, cît şi al regiei.

Jocul simplu şi natural, vocile stilizate ale cîntăreţilor au plăcut. S-au distins pe primul plan soprana Andrée François (voce clară, justă, intensă cu deosebire în acut) şi bas-baritonul Guy Fontagnère (voce viguroasă, timbru generos, dicţiune excepţională) ; sînt de citat de asemenea Jean Guy Henneveux, Jean Van Gorp, Antoine Selva, Nady Urbain, Germain Ghislain, Jean Willems care au alcătuit un ansamblu armonios, echilibrat.

Regia (Raymond Rossius) a reuşit, cu mijloace de o economie exemplară şi schimbări ingenioase de decor, exclusiv la scenă deschisă, să realizeze un spectacol unitar, bine inchegat, să creeze atmosfera specifică satului de pescari, cu capela (şi cu barul său de altfel), cu moravurile-i tipice. Ne-a solicitat în mod deosebit atenţia excelenta orchestră alcătuită din artişti instrumentişti de o remarcabilă ţinută profesională care sub bagheta activă, permanent prezentă a dirijorului Robert Bleser a contribuit substanţial la o izbîndă de sală, de care ne-am bucurat.

Ne-am bucurat, din păcate, mai puţin, în seara următoare cînd, la ultimul spectacol *Romeo şi Julietta,* orchestra a... tăcut, deoarece partiturile fuseseră expediate, din greşeală, altundeva, în vederea unui viitor spectacol. Aşa încît am urmărit opera *Romeo şi Julietta* doar cu acompaniament de pian...

A fost un spectacol sui-generis, totuşi, un spectacol de calitate deosebită ; şi mărturisim că interpreţii, de prima mînă, ne-au făcut să uităm într-o largă măsură această carenţă, cîntînd, se părea, cu şi mai mult elan. Poate că, un simplu acompaniament de pian — fie el şi la patru mîini — ne-a dat posibilitatea să apreciem şi mai mult vocile acestea bine pozate, stilizate, cîntul atît de frumos şi judicios organizat al interpreţilor.

La Opera din Bucureşti, *Romeo şi Julietta* nu se cîntă. La Cluj s-a cîntat. Trebuie să spunem că din punct de vedere muzical această lucrare este o adevărată capodoperă de inspiraţie melodică şi de savuroase inovaţii armonice.

Dacă la epoca în care au fost create aceste inovaţii erau socotite savante şi criticate, azi, după mai bine de un secol, apar încărcate de sens, ele subliniind cu eficienţă situaţiile dramatice ale operei şi fiind aşa cum bine le-a socotit criticul muzical Vuillermoz „celulele vii şi radioactive ale expresiei muzicale"...

Interpreţii protagonişti au fost Andrée Esposito (Julietta) şi Alain Vanzo (Romeo), care au alcătuit un cuplu, putem spune, ideal. Din capul locului în frumoasa arie-vals, *Vreau să trăiesc în acest vis* din actul I, cîntăreaţa ne-a dat măsura minunatelor sale posibilităţi vocale. Soprană lirică dispunînd de o şcoală severă, de o voce fină, cu posibilităţi remarcabile de extensie în acut şi totodată de un bogat colorit, Andrée Esposito a făcut o adevărată demonstraţie de artă a cîntului, triumfînd de-a lungul celor cinci acte în care a fost supusă la probe dintre cele mai dificile. Subliniem chipul în care şi-a condus vocea, cu multă gingăşie, în piano. La rîndul său Alain Vanzo, prim solist al Operei mari din Paris, a cîntat cu mult stil, cu o eleganţă desăvîrşită, cu o dicţiune perfectă, atît în *Serenada* (Înalţă-te soare) pe care i-o face Juliettei, cît şi în duetul cu iubita sa, din actul al IV-lea. Au fost neîndoios, momentele cele mai izbutite din întreg spectacolul.

În celelalte roluri, artiştii de o indiscutabilă valoare vocală şi scenică s-au achitat meritoriu de sarcinile lor : Tadeus Wierzbicki (Fratele Lorenzo), Jean Van Gorp (Mercutio), Philippe Gaudin, Germain Ghislain (Capulet) şi alţii.

Costumele şi decorurile de epocă realizate cu multă sobrietate au servit competenta regie a lui Vincent Darconnat. Conducerea precisă a dirijorului Roger Ressel s-a făcut permanent apreciată. Publicul a făcut o caldă manifestare de simpatie artiştilor belgieni şi sperăm că direcţia Operei Române va reflecta asupra posibilităţii montării şi la noi a acestei opere cu nimic mai prejos decît arhicunoscuta *Faust.*

Orchestra de cameră a medicilor, dirijată de dr. Ermil Nichifor, a dat un concert la Ateneu, în cinstea celui de al doilea Congres naţional de medicină internă.

Formaţia, alcătuită din medici iubitori de muzică, se situează prin dăruirea pasionată cu care se consacră muncii artistice şi prin nivelul înalt al realizărilor, în fruntea mişcării noastre de amatori.

Este de subliniat că orchestra medicilor dăinuie de cincisprezece ani, vreme în care a dat o seamă de concerte care s-au bucurat de succese remarcabile.

Am ascultat un Mozart *(Divertismentul în Re major)* prezentat cu o fineţe şi puritate a execuţiei pe care ar putea-o invidia orice formaţie profesională asemănătoare. S-a cîntat cu precizie, acordajul a fost excelent, nuanţele dinamice, juste. Allegro final, îndeosebi, a fost redat spumos, alert, avîntat.

În *Concertul no. 1, în Do major,* pentru pian şi orchestră de Beethoven partea solistică a fost susţinută de dr. Mihai Georgescu, foarte bun pianist, cu alura unui concertist de profesie. Tuşeul, trilul pe care îl realizează, se reclamă de la o tehnică frumos şlefuită. Foarte muzical, nu şi-a îngăduit libertăţi interpretative care sînt, îndeobşte, în dauna bunei prezentări a muzicii. Ar fi de făcut însă observaţia că dispunînd de o deosebită forţă — lucru dovedit în suplimentul acordat din Chopin — nu a utilizat de ea în aceeaşi măsură la Beethoven ; tocmai la Beethoven !

Sufletul acestei orchestre, animatorul ei neobosit, de ani de zile, este dr. Ermil Nichifor, studios şi bun dirijor, un muzician subtil care, cu o mînă foarte sigură şi pricepută, a condus cu fluenţă, în partea a doua a concertului, melodioasa *Simfonie a V-a în Si bemol major,* de Schubert.

Realizarea de către Teatrul de estradă „Ion Vasilescu" a unor spectacole ca „De la Bach la Tom Jones" şi, recent, „Festival... estival" care să reuşească — în ciuda unei publicităţi modeste — să facă săli pline (şi încă de dimensiunile Sălii Mari a Palatului) înseamnă credem, o bună orientare faţă de gustul marelui public. Care este „formula" spectacolului „Festival... estival ?" Ea pendulează între aceea a teatrului de revistă şi a teatrului de estradă, un gen de musical în care cea mai mare parte a „numerelor" aparţin soliştilor vocali, printre care sînt intercalate skeciuri şi momente dansante. Am urmărit la recentul spectacol „garnitura" a doua a teatrului,

întrucît prima se afla în turneu, în Uniunea Sovietică. Este adevărat că Margareta Pîslaru, Dorina Drăghici, Jean Păunescu, Luky Marinescu au ţinut capul afişului. Dar au fost folosiţi şi unii tineri soliști ca Dorin Anastasiu şi Sergiu Cioiu, premiaţii Festivalului şi concursului „Mamaia '69" al căror succes a fost deosebit.

Interpretarea pasionată, înflăcărată a tînărului cîntăreţ Dorin Anastasiu place ; şi chiar cea teatrală, dramatică, uneori exagerată, a lui Sergiu Cioiu. Ambii popularizează cu convingere lucrările lui Alexandru Mandi — respectiv „Merçi Bécaud" şi „Masa tăcerii". În această ultimă piesă a lui Alexandru Mandi recunoaştem complexul intonaţional al muzicii noastre populare. Este o muzică foarte expresivă, frămîntată, răscolitoare, de un profund dramatism şi originalitate. Creaţia compozitorului Mandi se cuvine urmărită cu atenţie.

Skeciurile şi momentele vesele, cu caracter îndeobşte satiric, au vădit inventivitate şi umor. Unii tineri actori, descoperiţi nu numai în capitală dar şi în restul ţării, cu prilejul turneelor, au fost cooptaţi în colectivul teatrului. E de citat Ion Hidişan. Din corpul de balet — atît cît s-a aflat prezent pe scenă — s-a distins prin supleţea, eleganţa şi vivacitatea desfăşurărilor coregrafice, cuplul Nina Costea şi Traian Brici. Ceea ce socotim indiscutabil o izbîndă a Teatrului este faptul că muzica românească ocupă în volumul spectacolului locul cel mai important ; totul în chip foarte natural, plăcut şi antrenant. Este vorba nu numai de cîntecele de muzică uşoară, dar şi de cele populare, interpretate atrăgător de către soliştii şi orchestrele teatrului. Am sugera însă în primul rînd reîmprospătarea repertoriului. Căci auzim mereu, de la Festivalul de la Mamaia încoace, aceleaşi şi aceleaşi cîntece, învăţate acum pe de rost de toţi telespectatorii ca şi de cei care urmăresc emisiunile radiofonice. Am mai recomanda, de asemenea, orchestrei condusă de Valenţiu Grigorescu, intensităţi sonore mult mai moderate. Am adăstat vreme de peste trei ore un moment de acalmie cînd orchestra să cînte mai liniştit, mai piano. N-a fost cu putinţă.

Spectacolul, regizat cu pricepere şi cu experienţă de Harry Negrin, a ţinut trează atenţia, fiind de făcut totuşi observaţia că durează prea mult.

Dirijorul Iosif Conta a deschis stagiunea concertelor simfonice a Radioteleviziunii, prezentînd, în primă audiţie, o lucrare de mult aşteptată : oratoriul *Mioriţa*, de Sigismund Toduţa. Artist de mari potenţe creatoare, compozitorul Toduţă a realizat această lucrare mai de mult. Cu exigenţa care-l caracterizează însă, a întîrziat să o înfăţişeşe într-un concert public, găsind totdeauna să o mai cerceteze şi cizeleze, să-i aducă noi şi noi îmbogăţiri. Rezultatul a fost acest oratoriu cu caracter monumental în care vibrează sufletul poporului român, în care şi-au dat întîlnire inspiraţia compozitorului cu profunda sa ştiinţă muzicală.

Lucrarea va fi analizată minuţios într-unul din numerele viitoare ale revistei noastre. Ceea ce dorim să subliniem aici este faptul că *Mioriţa*, de un captivant interes artistic se ascultă cu multă plăcere, deşi durează aproape o oră, acoperind cea mai mare parte a programului de concert. Muzica dovedeşte remarcabila capacitate de înnoire a compozitorului, prin aducerea în joc a unor modalităţi de scriitură, noi. Este o sinteză savantă între anumite arhaisme cu caracter popular românesc şi cuceririle culturii muzicale mai vechi şi mai noi, care servesc de minune tema propusă. *Mioriţa* lui Sigismund Toduţă are un caracter epic, narativ. Pe alocuri este dramatică, dar rezultanta generală nu cufundă pe ascultător în tristeţe, lucrarea avînd deseori, dimpotrivă, un caracter luminos, senin. Este relevabilă arta cu care compozitorul, animat de un puternic şi totodată lucid sentiment, a reuşit să topească o seamă de diverse elemente de scriitură muzicală într-un tot organic, unitar ca stil, în măsură de a servi în chip optim tema propusă. Oratoriul *Mioriţa* se înscrie, indiscutabil, la loc de frunte în creaţia noastră românească şi oricînd îl vom reasculta cu plăcere.

Interpretarea a fost susţinută de unii dintre cei mai valoroşi soliști ai noştri : soprana Emilia Petrescu, mezzo-soprana Martha Kessler, tenorul Valentin Teodorian, organistul Iosif Gerstenengst, fiecare cu roluri importante, împlinite cu totul satisfăcător, cu o generoasă dăruire. Să arătăm, de asemenea, contribuţia de seamă a orchestrei Simfonice şi a corului Radioteleviziunii (dirijor A. Grigoraş) care sub bagheta atît de dinamică şi coordonatoare a dirijorului Iosif Conta a avut o participare activă şi eficientă la izbînda audiţiei care s-a bucurat de un succes deosebit.

În încheierea programului, *Fantezia în do major pentru pian, cor şi orchestră* — una din piesele preferate ale pianistei Maria Fotino, căci de ani de zile e nelipsită din repertoriul său — a stat în bună tovărăşie cu oratoriul *Mioriţa*.

Astfel, Radioteleviziunea a inaugurat stagiunea muzicală, se poate spune, în chip strălucit.

J.-V. PANDELESCU

Comemorare George Georgescu

În aceste frumoase şi întîrziate zile de toamnă, au avut loc festivităţi muzicale pe meleagurile natale ale marelui muzician care a fost George Georgescu. Iniţiate de organele de partid şi de stat de la Tulcea, acestea s-au bucurat de sprijinul Comitetului de stat pentru cultură şi artă şi de concursul orchestrei „Academica" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" sub conducerea muzicală a dirijorului Alexandru Şumski.

Tulcea, astăzi un municipiu important dispune de o sală de spectacole modernă şi spaţioasă (800 locuri). Aici, a avut loc Concertul Simfonic precedat de cuvîntările omagiale rostite de secretarul Comitetului judeţean de partid, Ion Gheorghe şi Dumitru Capoianu, directorul Filarmonicii „George Enescu".

În asistența unui numeros public orchestra — care deși foarte tînără, a repurtat, nu de mult, sub bagheta lui Alexandru Șumski succese frumoase în R. D. Germană — a prezentat unele din lucrările scumpe maestrului dispărut : Uvertura *Egmont* de Beethoven, Concertul pentru vioară și orchestră de Felix Mendelssohn-Bartholdy, Rapsodia I-a de George Enescu. S-a cîntat curat, cu entuziasm, cu brio. Violonistul Eugen Sîrbu, solistul Concertului — de Mendelssohn, deși numai în anul al doilea de Conservator, dispune de o tehnică suplă. Fără a avea un ton prea puternic, el a executat cu agilitate exigentele pagini ale concertului. Deși de factură romantică, lucrarea aceasta trebuie redată totuși cu rigoare. Asupra anumitor libertăți pe care și le ia, a anumitor fluctuații de tempo, tînărul interpret va reflecta în sensul ponderării lor.

Concertul a mai pus în valoare, în arii din *Răpirea din Serai* de Mozart, *Ernani* și *Don Carlos* de Verdi, excepționalele însușiri vocale ale basului Gheorghe Crăsnaru : timbru grav, dogorîtor, egalitate de colorit, forță. Atragem atenția asupra acestui înzestrat cîntăreț. Studiind stăruitor, el va cuceri, sîntem convinși, cei mai de seamă lauri.

Dirijorul Alexandru Șumski a vădit, o dată mai mult, un remarcabil simț al valorilor muzicale, a condus cu un tact desăvîrșit, cu pricepere și talent.

În ziua următoare, orchestra s-a deplasat la Sulina, unde a dat de asemenea un concert, aproximativ cu același program, în fața unui public care a împlinit cu totul sala Casei de cultură (circa 600 locuri). Cuvîntul omagial a fost rostit de directorul Direcției muzicii a C.S.C.A., Nicolae Călinoiu care a evocat cu multă căldură figura artistului care a fost George Georgescu. A vorbit de asemenea primarul orașului Sulina, Avram Dunaev. Solemnitatea s-a încheiat, în prezența numeroasei asistențe — o bună parte din locuitorii orașului — prin dezvelirea bustului de bronz realizat de sculptorul Constantin Baraschi și așezarea unei plăci comemorative de marmoră pe modesta casă de lemn de la marginea orașului, unde a văzut lumina zilei marele dispărut.

J.-V. P.

DIN ȚARĂ

Turnu-Severin

Festivalul și concursul orașelor de la Dunăre

În vara anului trecut, județul Brăila — abia înființat — a adresat tuturor orașelor de la Dunăre invitația de a participa la un festival folcloric, în care să se afirme tradițiile, portul, dansul și muzica de prin aceste locuri. Manifestările s-au bucurat de un neașteptat de mare succes și, ca urmare, s-a hotărît — de comun acord — ca Festivalul și Concursul „Danubius" să se desfășoare anual, de fiecare dată în alt oraș de reședință dunăreană. Turnu-Severin, locul unde oamenii sînt angajați astăzi într-o gigantică bătălie, pentru a transforma forța oarbă a apei în energia milioanelor de kilowați-ore, a fost în acest an gazda primitoare a solilor artei dunărene. De la Tulcea și pînă la Moldova-Nouă, circa 1.000 de artiști amatori, din 11 județe, s-au întrecut timp de șase zile pe scenă prezentînd o admirabilă suită de spectacole de muzică și dans.

Spre deosebire de trecuta ediție, festivalul din acest an a cuprins și cîteva noi genuri ca opereta sau muzica ușoară. Ele au avut darul să îmbogățească varietatea manifestărilor, să demonstreze că preocupările artiștilor amatori au atins o bogată gamă de cunoștințe. Doar simpla enunțare a prezenței unei orchestre simfonice — ca aceea din Giurgiu — este un fapt ce grăiește de la sine despre fenomenul cultural de masă care se desfășoară și în orașele noastre.

Marele premiu al Festivalului, „Danubius '69", a fost acordat județului Teleorman, care a prezentat un excepțional spectacol folcloric. Obiceiurile de prin Turnu-Măgurele, Roșiori și Alexandria, ca „Lazaridele" (cîntece și daruri pentru tinere fete) sau „Drăgaicele" (sărbătoarea recoltării grîului), au culminat cu vestita echipă de călușari din Conțești. Juriul a acordat și un premiu special lui Petre Mangu, cel mai tînăr interpret al Festivalului, aparținînd echipei teleormănene, un băiețel în vîrstă de șase ani, adevărat virtuoz al dansului popular.

Al doilea premiu important, l-a cucerit județul Tulcea. Bogăția și complexitatea folclorică a acestor locuri, a dat o notă deosebită spectacolului tulcean. Dansul și cîntecul românesc din Dobrogea a avut cîțiva reprezentanți de seamă. Astfel, interpretînd „Trîntă ciobănească cu bîta", Victor Dandria s-a remarcat ca un autentic artist al jocului și mimei populare. Pe fondul muzical al *Baladei lui Costea*, interpretul mima trînta, bățul fiind cînd prietenul, cînd adversarul său. Ropote de aplauze a culeș și Smira Florica, interpreta unei splendide doine dobrogene, care a și cucerit premiul special pentru cea mai bună cîntăreață populară.

În sfîrșit, al treilea mare premiu a fost acordat județului Brăila, care a prezentat un ansamblu folcloric, din care s-au detașat Gheorghe Vasilica (premiul pentru popularitate) și Toader Stănică (premiul pentru cel mai bun interpret).

Genul muzicii ușoare a fost mai slab reprezentat. Datorită ghitarelor electrice și a felului în care a fost conceput — în general — acompaniamentul, stereotipia s-a instalat temeinic atît în instrumentație cît și în interpretare, soliștii — fără calități vocale sau ritmice deosebite — pastișînd mereu pe unii interpreți cunoscuți ai genului. Ansamblul artistic al Casei Municipale de Cultură din Giurgiu, a prezentat cîteva selecțiuni din opereta lui Gheorghe Bazavan, închinată Mariei Tănase, întitulată „Cine iubește și lasă". Orchestra — dirijată de prof. Victor Karpis — a fost bine pusă la punct, dar cîntăreții — cu excepția Ilenei Barbălată— nu s-au putut inte-

gra în intonațiile și ritmica, deloc complicată, a partiturii.

Festivalul și Concursul orașelor de la Dunăre, a însemnat un real succes artistic. În același timp, el a relevat și cîteva lipsuri care vor trebui înlăturate în viitoarele ediții. Menționăm instabilitatea regulamentului, care ar trebui definitivat și permanentizat. În el va trebui să-și găsească loc și genul muzicii corale, tradițional pentru muzica românească. Surprinzător, prevederile regulamentare din acest an, n-au putut permite nici unui județ să deplaseze măcar o singură formație corală. Popularizarea, fixarea unei date anuale de desfășurare, publicarea anticipată a condițiilor de concurs și a premiilor, sînt alte sugestii care ar putea fi folosite pentru o viitoare organizare a unei noi ediții.

„Danubius '69" s-a încheiat. Stăruie însă, în amintirea noastră, minunatul folclor nou, care reflectă splendid evenimentele cele mai importante ale vieții noi, din vechile locuri de așezare dunărene :

„Cîntă, Dunăre bătrînă, / Să se-audă pîn'la lună / ce frumoasă-i țara noastră / Pîn'la marea cea albastră. / Foaie verde, foaie lată / Dunăre, bătrînă apă, / Te vom fereca mai bine / Să-nvîrtești mîndre turbine. / Și din unda ta senină / Să dai rază de lumină, / Iar cînd vei porni la vale / Gătită de sărbătoare, / Stîlpi înalți, ca mîndre vele / Îți vor fi mîndre mărgele. / Să se-nalțe pîn'la stele / Cîntecul inimii mele !".

CLAUDIU NEGULESCU

PROFIL

Nicolae Bretan

Nu mulți, în afară de cei ce cunosc trecutul muzical al Clujului, știu cine a fost Nicolae Bretan. În 1906, se înscrie la Universitatea din Cluj, la Facultatea de drept, paralel urmînd cursurile de vioară, canto și compoziție de la Conservator.

În 1907, Iacob Mureșianu îi publică, în „Musa Română", „Dorurile mele n-au întruchipare", lied pe versurile lui Octavian Goga. În același an, Nicolae Bretan interpretează rolul lui Constantin Brîncoveanu în cantata cu același nume de Iacob Mureșianu.

În 1908, Bretan cîntă la un concert al „Astrei", la Dej. Studiază apoi la Viena, în clasa de canto a profesorului G. Geiringer, se împrietenește cu compozitorul Ion Scărlătescu și activează în cadrul Societății academice „România jună", al cărei președinte pentru secția literară devine. În 1909 își dă concursul, alături de Agatha Bîrsescu, la Serata Tinerimii Române din Budapesta, unde a înregistrat din nou frumoase succese. În 1912 obține diploma de artist de operă. E angajat la opera din Bratislava, unde rămîne pînă în 1914, cînd îl găsim ca interpret și regizor la Teatrul orășenesc din Oradea. În 1916 revine la Bratislava, iar din 1917 este cetățean al Clujului, oraș în care a trăit mai bine de o jumătate de secol.

În 1922 a fost angajat de către Popovici-Bayreuth, cîntăreț și director de scenă. Bretan a pus în scenă un număr de peste 50 de opere. Între acestea, pe lîngă numeroase opere de Wagner, Mozart, Verdi, a semnat și regia mai multor premiere românești, cum sînt „Păcat boieresc" (Marin Pescarul) de Marțian Negrea, „Fata de la Cozia" de Emil Monția, „La seceriș" de Tiberiu Brediceanu. Nicolae Bretan a dovedit bun gust în interpretarea rolurilor sale și linia clasică, trainică în operă, ca regizor.

Prima operă românească reprezentată pe scena Operei Române din Cluj a fost „Luceafărul", după Eminescu, de Nicolae Bretan. Premiera a avut loc în 2 februarie 1921.

În 1924, a realizat opera „Golem", apoi „Eroii de la Rovine", după scrisoarea a III-a de Eminescu, a cărei premieră a avut loc la Opera Română la 24 ianuarie 1935.

După aceste trei opere într-un act, creația sa de largă respirație este opera „Horia" în trei acte și șapte tablouri, prezentată cu succes la Opera Română în 24 ianuarie 1937.

Manuscrisele rămase de la compozitor cuprind încă două opere într-un act : „Arald", după „Strigoii" de Eminescu și „Stranie seară de Seder", după texte luate din Hagada. De asemenea, un Recviem în 7 părți pentru soliști, cor și orgă.

Fire poetică, cu un temperament romantic și tot odată avînd o profundă cunoaștere a vocilor, Nicolae Bretan creează peste două sute de lieduri. El este un bun tălmăcitor al poeziilor lui Goga, Eftimiu, Eminescu, Coșbuc. Cunoscător al culturilor maghiare și germane, creează lieduri și pe versuri de Petöfi, Ady, Vörösmarty, Heine, Lenau, Rilke. Aceste lieduri au fost cîntate la concerte în Cluj, Oradea și Budapesta.

Traian Grozăvescu, care a interpretat rolul pajului în premiera operei „Luceafărul", a cîntat lieduri de Bretan în turneele sale prin orașele transilvănene, iar Alexandru Lupescu și Mihail Arnăutu, la Radio București.

ENEA BORZEA

DE PESTE HOTARE

Itinerar olandez

Poate că acest titlu de „itinerar" pe care ne-am obișnuit, în ultima vreme, să-l dăm reportajelor muzicale din străinătate, își justifică cel mai mult, în cazul de față, prezența. Căci a trăi 7 zile în Olanda în cadrul *Săptămînii Gaudeamus* înseamnă a lua contact cu aspecte muzicale din cele mai variate (de la formații instrumentale sau corale de prestigiu, pînă la ansambluri experimentale de amatori, de la muzica compozitorilor consacrați, la cea a tinerilor debutanți, de la muzica simfonică la cea electronică, etc. etc.) în majoritatea centrelor importante ale acestei extrem de interesante țări.

„Itinerariul" are ca punct de plecare o pădure de un verde proaspăt, cu alei asfaltate, pe care alunecă liniștite mașini și biciclete.

Această pădure este de fapt un orășel — Bilthoven (în apropiere de Utrecht) — iar într-una din vilele sale își are sediul unul din cele mai active centre pentru stimularea și difuzarea muzicii contemporane: *Fundația Gaudeamus.*

Acest nume este binecunoscut muzicienilor români — manifestările muzicale ale fundației găsindu-și un ecou în întreaga lume, ca și concursurile sale, printre laureații cărora întîlnim și interpreți sau compozitori români: clarinetistul Aurelian Octav Popa și compozitorul Costin Miereanu, ambii bucurîndu-se, în concertele lor olandeze, de concursul la pian, al compozitorului și pianistului Alexandru Hrisanide. (De la compozitorul olandez Robe du Bois aflu că acesta îi dedică un recent concert de pian, scris anume pentru el).

Și în anul acesta, concursul de compoziție *Gaudeamus* (dedicat tinerilor pînă la 35 ani) a atras participanți din diferite țări ale Europei, S.U.A. și America latină sau Australia. Lucrările selecționate în vederea premierii sînt cîntate în concertele ce au loc în fiecare seară în alt oraș — la Utrecht, la Amsterdam (în biserica Valonă sau în renumita sală Concertgebouw), la Rotterdam (în vasta sală de o foarte frumoasă arhitectură modernă „de Doelen") sau în Studioul radiodifuziunii KRO din Hilversum — concerte la care și-au dat concursul ansambluri de cameră, simfonice sau corale ca: cvartetul „Gaudeamus", ansamblul de percuție Olandez, ansamblul de suflători al Radiodifuziunii, Grupul 8 Köln, orchestra de cameră Radio, orchestra simfonică din Utrecht, corul de cameră al Radiodifuziunii și OMRO-EP KAMERKOOR, avînd ca dirijori pe Paul Hupperts, Jan Vriend, Fr. Müller, A. Krelage, Fr. Travis sau B. van Beurden și soliști ca Maarten Bon (pian), Kaja Borris (soprană), Evert van Tright (oboe) etc.

Dar la interesul atît de important pentru un compozitor de a-și auzi lucrările interpretate de muzicieni sau ansambluri de cele mai multe ori excelente, se adaugă și acela al lungilor discuții purtate tocmai în jurul acestor compoziții. Căci, programul *Săptămînii* prevede și insistă tocmai pe aceste discuții bazate pe analize și reascultarea lucrărilor pe bandă, cu posibilitatea de a urmări partiturile respective, conturînd astfel și aspectul de *curs* al acestei manifestări. În jurul unei lungi mese la care membri ai juriului, concurenți și participanți se adunau dimineața și după amiaza (cu o scurtă pauză la prînz, prilej de noi discuții în grădină sau la dejun) se înfiripau sau se ciocneau idei.

Lectorul acestor cursuri a fost, în anul acesta, Karl-Erik Welin. În dorința sa de a aduce în dezbatere puncte de vedere și atitudini creatoare cît mai diferite, Dl. W.A.F. Mass, inițiatorul fundației și conducătorul ei activ și entuziast, a preconizat acest sistem de cursuri beneficiind în fiecare an de altă personalitate ca lector, asigurînd astfel o permanentă varietate și reînnoire. Pot fi citați ca lectori în anii precedenți Ton de Leeuw, Xenakis, Ligeti sau Klaus Huber, etc.

Kerl-Erik Welin este un excelent și renumit pianist și organist suedez, care adaugă la preocupările sale de instrumentist și pe cele de compozitor (Dacă am avut prilejul să admir arta sa de interpret într-un remarcabil recital de orgă sau ca solist al concertului de pian de John Cage — ambele în cadrul Bienalei de la Zagreb 1969 — regret că nu am putut să-mi formez și o părere despre compozițiile sale, lucrarea sa *Eigentlich nicht* fiind programată în prima zi a festivalului pe care am pierdut-o, coincizînd cu ziua de închidere a cursurilor de la Darmstadt). În calitate de conducător al discuțiilor, el a insistat, mai degrabă, asupra aspectelor de estetică și, în special, asupra problemei comunicabilității prin muzică și a responsabilității ce-i revine, implicit, compozitorului. Problema dezbătută a atras și luările de cuvînt ale unor personalități muzicale, ca muzicologul danez Mogens Anderson (membru în juriu) compozitorul ceh Dr. Kucera sau compozitorul german Lachenmann. Poate însă că uneori o referire mai amănunțită și la problemele de tehnică, de structură însăși ale pieselor discutate, ar fi putut spori — în unele cazuri (prin elucidarea mai directă a raportului dintre intențiile compozitorului și realizare — deci și a posibilității de comunicare) eficiența discuțiilor; totodată, acest lucru ar fi putut însemna și un ghid pentru unii dintre compozitori, mulți fiind — să nu uităm — foarte tineri și încă la începutul carierei componistice.

Foarte binevenită mi s-a părut de aceea, acordarea unor ședințe spre a analiza „lucrări de maestru" cum ar fi *Akrata* de Iannis Xenakis (cu participarea unui pasionat „xenakist", talentatul dirijor Jan Vriend) precum și includerea în programele concertelor și a unor lucrări de compozitori ce și-au afirmat personalitatea ca Xenakis, Vinko Globokar, Ton de Leeuw, Hans Otte, Enrique Raxach, Anestis Logothetis sau Karlheinz Stockhausen... (Deși, sau mai bine zis *tocmai* pentru că este o manifestare muzicală închinată compozitorilor tineri, mi se pare că organizarea unor concerte incluzînd alături de lucrările lor și pe cele ale unor compozitori maturi, capătă o importanță și o semnificație deosebită; și totodată cred că o programare și mai reprezentativă a acestora din urmă nu ar face decît să sporească și mai mult prestigiul acestui Festival).

A cita aci toți compozitorii cîntați ar depăși poate limita unui articol și ar risca să rămînă — lipsită fiind de exemplificarea muzicală — o enumerare formală. Aș începe deci cu cei care, după o

săptămînă de muzică, au fost decretaţi de către juriu (format din Ton de Leeuw, Mogens Andersen, Hans Otte şi Karl-Erik Welin) laureaţii concursului.

Premiul I i-a revenit olandezului Ios Kunst, compozitor ce şi-a vădit atît în lucrarea electronică *Expulsion* (prezentată în concertul de muzică electronică împreună cu lucrări de Malovec — R. S. Cehoslovacă — şi Humpert — R.F. a Germaniei) cît şi în piesa simfonică *Arboreal* personalitatea şi maturitatea artistică. Este un muzician care caută să-şi aleagă mijlocul de expresie cel mai eficient şi caracteristic genului artistic ales, stabilind o exprimare în deplină concordanţă cu gîndirea sa ; riguroasă şi echilibrată — şi totodată de un colorit inedit. Lucrarea sa simfonică a fost prezentată într-un concert cuprinzînd şi compoziţii de Azio Corghi (Italia), Tristan Keuris (Olanda), Heinz Martin Lonquich (R.F. a Germaniei) şi *Elipses* (punînd problema construcţiei unei forme din „masele sonore ale orchestrei de coarde) a argentinianului Mario Etkin.

Un alt premiu i-a revenit compozitorului spaniol Tomas Marco pentru lucrarea sa *Aura* (pentru cvartet de coarde). O coincidenţă a programat muzica acestui compozitor, de fiecare dată, în prima zi a festivalurilor de la Zagreb şi Bilthoven din anul acesta, zi pe care, în ambele cazuri, am ratat-o. Neputînd recupera nici printr-o audiţie pe bandă, mă văd constrînsă să scriu despre muzica unui compozitor pe care îl cunosc doar din cîteva discuţii avute cu el...

Poate mai puţin justificată mi s-a părut selecţionarea lucrării *Epicycle* de Briau Ferneyhough (Anglia), nu lipsită de unele calităţi, dar cu momente de o densitate tehnică a căror dificultate non-eficientă a condus la suprimarea pasajelor respective. Referitor la ele, credem că ar fi vorba aci nu atît de mult de un „mal-entendu“ tehnic cît despre o concepţie artistică mai confuză ; căci o anumită confuzie străbate şi în expunerile sale teoretice — deşi nu lipsite de un oarecare talent oratoric şi dorinţă de persuasiune — chiar dacă pledează tocmai pentru lipsa de semnificaţie în problemele de semantică (ale muzicii bineînţeles). Aş fi preferat, cred, *Song-urile 2, 4 şi 5* ale compatriotului său Michael Finnissy, pentru spontaneitate şi o anumită vigoare.

Dar există oare un concurs care să poată răspunde tuturor gusturilor sau stabili un criteriu de selecţie unic şi infailibil ? Căci, ne spune Dl. W.A.F. Mass, important în cazul concursurilor „Gaudeamus“, ca şi în toate manifestările iniţiate de această fundaţie (concerte, contacte cu edituri, crearea unei formaţii de cvartet proprie, burse etc). este de a da muzicii moderne o cît mai largă posibilitate de afirmare, astfel încît să ofere şanse cît mai multor talente să intre în marea competiţie din care timpul va selecţiona adevăratele valori.

MYRIAM MARBÉ

NOTĂ

Cercetînd diferite manuscrise muzicale bizantine la secţia de manuscrise a Academiei R.S.R., am întîlnit manuscrisele muzicale slave nr. 283 şi 284 avînd indicaţiile : „Carte de rugăciuni bisericeşti sec. XVII“. Examinată notaţia, melodiile şi autorii lor, am observat că ambele manuscrise sînt la fel cu celelalte mss. de la Putna şi în special cu ms. aflat la mănăstirea Dragomirna şi că sînt scrise mai devreme de sec. XVII.

Ambele mss. sînt nişte antologhioane care cuprind cîntări ale vecerniei şi liturghiei. În primul ms. se află la început o introducere în notaţia muzicală *(propedie)* iar la sfîrşit „pascalia“ şi „pripelele“ sărbătorilor mari, numai textul în limba slavă (medio-bulgară). Deasupra sau dedesubtul melodiilor se întîlnesc scrise în roşu numele compozitorilor de la Putna : Eustatie, Dometian Vlahul, Agalian, Agathon şi alţii. Titlurile bucăţilor şi textele sînt scrise în limba greacă, altele în limba slavă. Notaţia şi melodiile sînt identice cu celelalte mss. provenite de la Putna. Primul ms. este format din 240 file, iar al doilea din 88.

Mss. nu au data alcătuirii lor. În primul ms. se află o inscripţie cu data 1610 cînd a fost cumpărat şi vîndut. Cu toate acestea se poate preciza data scrierii lor în jurul anului 1550 pentru următoarele motive :

1) Notaţia este a sec. XV—XVI comună celorlalte mss. putnene cunoscute.

2) Melodiile şi autorii sînt aceiaşi ca la Putna.

3) Hîrtia în primul ms. are filigranele : cîinele (de proveniență Italia sec. XV) şi mistreţul (sec. XVI), iar în al doilea ms. sînt două săgeţi încrucişate (Italia sec. 16). Sînt constatările paleografei Dalila Aramă de la secţia de manuscrise a Academiei.

4) Pascalia de la sfîrşitul manuscrisului prim, confruntată cu Pascalia din 1492 şi 1521 a lui Siluan, indică data 1550 lucru verificat de slavistul N. Smochină.

Aceste manuscrise sînt importante pentru că ne arată un stadiu înalt de dezvoltare a muzicii bizantine la noi, indicîndu-ne prin numele compozitorilor : Eustatie, Dometian Vlahul şi alţii, că au fost şi creaţii muzicale româneşti pe lîngă cîntecele bizantine aduse din alte părţi. ele arată de asemenea că şcoala de la Putna era de un nivel muzical superior (şcoală medie), care forma cîntăreţi capabili să execute asemenea melodii destul de complicate ca ritm şi, mai ales, ornamente. De asemenea ele măresc numărul manuscriselor de la Putna la cinci, care se află pe teritoriul patriei noastre (Mănăstirea Putna, Mănăstirea Dragomirna, Biblioteca Centrală a Universităţii din Iaşi şi două exemplare la Academie) şi oferă un cîmp mai întins de cercetări şi comparări de texte, pentru a se putea descifra mai cu precizie textele muzicale, care luate individual nu se pot descifra totdeauna exact, fie din cauza unor erori de copist, fie din cauza unor semnificaţii secrete ale notelor, pe care poate le cunoşteau numai cei din şcoala de la Putna.

Întreaga colecţie de manuscrise de la Putna va fi supusă unei cercetări minuţioase, de un colectiv de specialişti în limba slavă (N. Smochină), greacă (Olimp Căciulă) şi muzica bizantină (Grigore Panţiru) iar rezultatele se vor publica ulterior într-o lucrare viitoare.

GRIGORE PANŢÎRU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Coordonnées de style dans la musique roumaine contemporaine

par Octavian Cosma

Les grandes époques s'inscrivent dans l'histoire à la mesure des personnalités qui les engendrent et, implicitement, qui les représentent. Il existe en ce sens, un rapport parfait d'interraction entre l'époque et la personnalité, le conditionnement étant réciproque, profond et déterminant. Appliquant cette vérité au domaine musical contemporain, on constate une indissoluble connexion des deux facteurs annoncés, dont la finalité se traduit par un panorama prospère de la création musicale roumaine, laquelle présente ainsi proportions jamais encore rencontrées dans les séquences historiques antérieures.

Le processus grandiose déclenché dans tous les compartiments de la vie sociale roumaine par l'évènement crucial de l'été 1944, à la suite duquel la Roumanie, sous la direction du Parti Communiste entra dans l'Age Socialiste, se reflète avec intensité dans la sphère de la création musicale, en lui assignant des caractéristiques, des dimensions et des significations inédites. Nous nous proposons de montrer quelques unes de ces significations dans les pages qui suivent pour démontrer, aussi brièvement que ce soit la trajectoire dynamique et ascendante de la composition actuelle, la corrélation qui existe entre l'esprit de l'époque et les personnalités représentatives, enfin, la diversité des styles.

Ce qui impressionne dans la musique roumaine est la vigueur et la profondeur de l'expression, la force de rayonnement. En adoptant les suggestions vitales du folklore et en manifestant de la réceptivité à l'endroit des résonances de l'époque contemporaine, les compositeurs ont atteint un spectre sonore polychrome riche en idées, nuancé et des potentiels expressifs. Sous cet aspect, la flamme de la tradition musicale est toujours vive. Les sources les plus variées sont exploitées avec effet et confèrent à la musique une désinvolture juvénile et beaucoup de spontanéité. La générosité du flux sonore se trouve en proportion directe avec la densité des images se déroulant dans un débordant processus d'accomplissement et de métamorphoses. Mais la vigueur de l'expression ne peut être comprise sans une rigoureuse dépendance du problème de l'enchaînement des voix des différentes générations, du travail commun de toutes les personnalités représentatives, indifféremment de l'âge et de la facture du style.

La phase contemporaine de la musique roumaine ne débute pas de manière spectaculaire par un choc de style. Au contraire, elle s'impose par son attachement à l'évolution antérieure. Le phénomène paraît explicable par la continuation de l'activité des compositeurs les plus importants de la première moitié de notre siècle, dans des conditions sociales nouvelles : Georges Enesco, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Paul Constantinesco, Mihail Andrico, Zeno Vancea, Ioan D. Chiresco, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri.

Outre cette vigoureuse pléïade on remarque des créateurs qui se sont affirmés depuis quelques années. La période socialiste consacrera leur ma-

turité artistique : Ion Dumitresco, Sigismund Todutza, Gheorghe Dumitresco, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Niculae Buicliu, Diamandi Gheciu, Achim Stoia. L'horizon varié des styles est dominé par l'attachement a ufolklore, sous une forme qui allie harmonieusement le rapport entre la citation et la stylisation. Leur création musicale se fait remarquer par quelques oeuvres monumentales entrées dans le circuit des valeurs reconnues à l'unanimité. Les titres suivants sont édificateurs : Concerto pour orchestre à cordes et Prélude symphonique de Ion Dumitresco, Symphonie Nr. III et „Ovide" de Sigismund Todutza, l'Oratorium „Tudor Vladimiresco" de Gheorghe Dumitresco, l'Octète „Quelques unes des prouesses de Păcală" de Tudor Ciortea, Symphonie No. VIII d'Alfred Mendelsohn.

Il est naturellement difficile de procéder à des délimitations catégoriques qui risqueraient d'apparaître conventionnelles. Dans un certain sens, comme âge, Paul Constantinesco peut tout aussi bien être affilié à la ligne indiquée ci-dessus, ayant de nombreuses contingences de style avec Ion Dumitresco par exemple. La génération suivante, ayant des correspondances de style avec celle immédiatement antérieure, est représentée par des créateurs tels que Mircea Chiriac, Ludovic Feldman, Alexandru Paşcanu, Emil Lerescu, Liviu Comes, Valentin Gheorghiu, Tudor Jardea, Ovidiu Varga, Gabor Jodal, Hilda Jerea, Norbert Petri. Du point de vue des influences qu'ils assimilent on remarque une forte adhérence aux grands courants de la première partie de notre siècle. Cette tendance est encore plus marquée dans les oeuvres des promotions de la génération consécutive, éclose au cours de l'étape contemporaine et qui se manifeste dans le courant de la sixième décennie pour atteindre son plein épanouissement en 1959.

Les compositeurs de cette vague font montre d'une variété de tempéraments qui se traduit sur le plan du style par un vrai éventail de styles divers. L'étape postromantique richement empreinte des vertus du folklore, bien que les attirant, ne satisfaisait plus à leur désir d'un langage personnel.

C'est pourquoi ils recherchèrent de nouvelles inspirations dans les directions de résonance mondiale. Ses représentants sont : Theodor Grigoriu, Radu Paladi, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Laurenţiu Profeta, Dumitru Capoianu, Dumtiru Bughici, Wilhelm Berger, auxquels se joignent à courte distance, Ştefan Niculesco, Aurel Stroe, Doru Popovici, Sergiu Sarchizov, Adrian Raţiu, Marbé Myriam, Andrei Porfetye, Theodor Bratu, Mircea Istrate, Nicolae Beloiu, Walter Klepper, Carmen Petra, Zoltan Aladar, Vasile Herman, Cornel Ţăranu, Gheorghe Costinesco, Dan Constantinesco.

Ultérieurement, des noms nouveaux vinrent augmenter le front des compositeurs qui manifestent une attitude encore plus favorable à l'adoption des suggestions de style venant de partout: Liviu Glodeanu, Alexandru Hrisanide, Nicolae Brînduş, Ştefan Zorzor, Mihai Moldovan, Lucian Meţeanu, Cornel Georgesco, Dieter Acker, Irina Odăgescu, Octav Nemesco, Gheorghe Draga, Costin Miereanu. A ces jeunes compositeurs consacrés se joignent de nouveaux noms qui sans cesse frappent aux portes des artisans de l'art sonore.

L'abondance des noms, rigoureusement sélectionnés, représente la condition essentielle de l'accomplissement de la création roumaine et conjointement la preuve la plus convaincante des succès incontestables de cette décennie. Nous parlons de succès étant donné que les noms cités se trouvent inscrits dans les analyses de certains concours internationaux prestigieux, figurent sur beaucoup d'affiches de concerts des grands ensembles musicaux, sont enregistrés avec enthousiasme dans les chroniques et les études de musicologie. En dissociant les six vagues environ de la file des générations des compositeurs roumains, nous ne faisons autre chose que de fournir un argument à la plédoirie en faveur de la diversité des styles. Il est évident que l'intérêt pour les techniques nouvelles de composition est plus marqué ces derniers temps, ce qui souligne la légitime nécessité de rajeunissement de la sphère du discours musical. On a recours dans cette direction, à des sources différentes. J'ai parlé de l'intérêt manifesté par nos créateurs à l'égard des tendances d'avant-garde européennes. Le phénomène n'est cependant pas nouveau dans la musique roumaine. On peut parler plutôt d'une réédition de modalité permettant d'assurer la même marche cadencée de la création autochtone et de la création universelle. Nous disons réédition, parce que cet aspect apparaît telle un leit-motif dans la musique roumaine déjà du temps des compositeurs George Ştefănescu, Iacob Mureşanu, E. Candella, G. Dima. L'affirmation dans l'esprit de l'école nationale roumaine de musique était conditionnée par la fusion de l'élément folklorique et des moules classiques des genres et formes musicales. C'est de là que surgit la nécessité de l'adoption créatrice de tout ce qui paraissait nouveau et viable dans la pratique musicale du temps. La réaction de nos musiciens à l'égard de l'évolution des moyens d'expression, devint plus active avec la génération d'Enesco. Pour ne pas nous reporter uniquement à cette illustre personnalité bien connue, nous invoquerons le nom de A. Alessandesco, grand admirateur de l'impressionisme, de A. Castaldi, esprit de synthèse qui inclut dans sa musique les suggestions debussystes, straussiennes et mahleriennes. Les autres courants ou directions aux noms retentissants ne passent pas non plus sans échos roumains: le néoclassicisme et l'expressionisme. On sait que Filip Lazăr sera l'un des adeptes fervents des recherches en musique dans le cadre de la société parisienne „Triton".

De nos jours, cette attitude de collaboration, ce phénomène d'interférence s'amplifie, fait qui nous permet de constater que les manières de

création les plus différentes sont répétées par les compositeurs à la mesure du talent dont ils disposent. Les clichés épigoniques ne manquent pas, mais, par bonheur, ils sont limités par le talent et l'esprit de discernement. C'esct ainsi qu'il exite dans notre musique un courant sain, inapte au pastiche. Il est dû à la tradition nationale roumaine. Parce que, par dessus tout, nos compositeurs sont attachés à la musique folklorique et professionnelle, dont ils extraient la sève de la sensibilité de notre être, selon le goût, le sentiment et la culture de chacun. La déclaration qui revient avec insistance dans les interventions des créateurs contemporains, qui se proclament les continuateurs de la musique d'Enesco, ne souligne-t-elle pas avec force cette vérité? Bien qu'ayant eu la possibilité d'assimiler de nombreux éléments de la nouvelle musique viennoise, nous ne doutons pas un instant qu'ils ont eu plus à apprendre penchés sur les partitions d'Enesco. Et d'ailleurs, non seulement Enesco. La continuité de notre musique peut être démontrée, ainsi que l'utilisation des principes de composition de Mihail Jora, Paul Constantinesco et autres précurseurs, dans l'oeuvre des plus jeunes compositeurs.

Pour ne pas être accusés de ne véhiculer que des affirmations générales, nous allons nous expliquer en ayant recours à des exemples positifs. Dans la musique écrite durant la période entre les deux guerres on observait déjà une extension dans le domaine du style de la création professionnelle par la mise en valeur du folklore paysan, urbain et de la musique byzantine. Ces trois vastes directions, ont trouvé de brillants représentants dans la création contemporaine. Le filon byzantin, par exemple, est magistralement exploré dans les deux „oratorios" de Paul Constantinesco, adoptant la ligne de reconstitution de l'ambiance sonore et d'archaïsme propre au domaine psautique. Mircea Chiriac a recours à la même zone, dans de nombreuses pages de son ballet „Iancou Jianu" ; Doru Popovici met en valeur des structures modales byzantines et le principe monodique dans la Symphonie No. III, tandis que Nicolae Brînduş dans le cycle de lieds „Psaumes", approfondit le style byzantin, en insistant surtout sur la variété des modalités de chant vocal. On assure en ce sens, la continuité musicale spécifique depuis des temps immémoriaux dans ces parages, en lui conférant des résonances contemporaines par la trûchement d'un réceptivité ouverte aux découvertes techniques de partout. De cette façon s'allient harmonieusement l'ancien et le nouveau, le national et l'universel. Ce qui est toutefois particulièrement méritoire, c'est le fait que les suggestions byzantines fournissent des formes d'expression absolument originales, capables d'enrichir le patrimoine universel. Nous arrivons ainsi à un aspect extrêmement significatif de la création roumaine d'aujourd'hui.

Le processus de la composition acquiert un profil d'une débordante complexité. L'adoption de suggestions venues d'ailleurs, ainsi que de l'intérieur, représente un seul échelon sur l'échelle du langage personnel. Ce n'est pas la quantité de l'assimilation qui est importante mais la qualité, en d'autres termes, ce n'est pas le phénomène de l'assimilation, mais l'apport personnel du compositeur respectif, la contribution de sa propre individualité créatrice qui est essentielle. La voie qu'on rencontre le plus souvent, variant d'un créateur à un autre, est celle d'une vision personnelle de synthèse. L'adoption des principes de la musique sérielle, se trouvant autour des années 60 à un degré de haute fusion, elle s'effectue selon une sensibilité popre à notre génie ayant recours à la mise en valeur des structures du modalisme folklorique. De la sorte, dans oeuvres les plus importantes on peut étayer sur des bases solides le „total chromatique" de résonance spécifiquement roumaine, des douzes tons, afin de mettre en relief certains intervalles fréquents dans la pratique folklorique, de faciliter des ordonnances sonores ayant un cachet mélodique et rythmique voisin de la source signalée. Par conséquent, les compositeurs en faisant appel aux acquisitions reconnues, en élargissant l'horizon sonore existant, cherchent avec ardeur les signes distinctifs pour mettre en évidence leur propre style. Ceci, parce que rien ne compte plus dans la composition en quête de la pérennité que le cachet propre, le timbre authentique, le caractère de l'individualité qui met dans une lumière particulière le message humaniste exprimé.

Le déroulement dynamique des courants et des modalités de composition, caractéristiques pour la première partie de notre siècle, s'accentue encore plus de nos jours. Le désir d'être toujours au courant de la dernière technique, détermine un certain modelage du style, on pourrait dire un mimétisme de la composition. Le phénomène trépidant des renouvellements ne se répercute pas toujours favorablement dans l'aire de la composition. On rencontre des oeuvres non inspirées, dans lesquelles la primauté de la technique assombrit la spontanéité de l'expression. On remarque assez souvent un détournement des conceptions, des styles, donnant naissance à des symptômes de crise individuelle. Evidemment, ces choses acquièrent parfois des tournures dramatiques. Ce qui existe dans la musique contemporaine se rapporte à la progression dynamique du style, c'est-à-dire à une variété des modalités de composition existant dans la création du même auteur. Si dans les époques historiques précédentes, chaque personnalité s'encadrait dans les limites d'un courant, aujourd'hui le non-encadrement devient une caractéristique, signifiant l'inclusion de plusieurs courants dans le propre style du compositeur en cause en d'autres termes, le recours évolutif à des modalités différentes, situées souvent, à des pôles diamétralement opposés de composition.

Dans cette situation il devient encore plus difficile de trouver le timbre individuel, de trouver

sa propre colonne vertébrale, de trouver l'axe qui, en dépit de toutes les directions de styles sur lesquelles on navigue puisse se raccorder au même point. Ce facteur constant continue à demeurer, avec des chances vérifées de survie, le fonds folklorique. Le problème ne se pose point pour la première fois dans la musique roumaine. Georges Enesco l'a remarqué et lui a trouvé une solution encore qu' à son tour, il ait été influencé par les directions musicales faisant autorité à son l'époque. C'est surtout dans la première partie de son oeuvre qu'on enregistre des fluctuations d'un courant à autre mû par son désir insatiable de Trouver sa propre définition.

Les influences indiquées s'avèrent aujourd'hui fortement dominées par le lien qui attachait Enesco au folklore ce qui lui assura la colonne vertébrale dont je viens de parler. Même lors de liens plus manifestes avec certains courants, on perçoit des résonances folkloriques. Avec le temps, elles prévaudront intensément dans un processus de sublimation des essences. Le folklore est transformé en une matière première, oeuvrée par Enesco, qui la domine de sa forte personnalité.

Les racines folkloriques constituent le fondement, le socle de granit, sur lequel la continuité nationale de la musique de l'époque socialiste a mis ses assises, tout en continuant de manifester la même large réceptivité pour ce qui est nouveau dans la musique contemporaine. Cette voie sera doublée par l'effort des compositeurs à faire place dans leurs oeuvres à l'élan constructif, à la spiritualité de l'homme de notre temps. Les voies aboutissant à la mise en valeur des ondes provenant de l'ambiance de la Roumanie moderne seront évidemment à leur tour, porteuses du frémissement de notre sensibilité contemporaine.

Le lien indestructible avec le folklore ne se présente pas d'une manière uniforme et simpliste. Il adopte le contour d'une gamme polychrome des modalités de mise en valeur du folklore, depuis la citation directe jusqu'à des paramètres essentiels permettant un recul apparant par rapport au point de départ. Dans une zone aussi vaste d'investigation, le foklore devient un attribut pérenne qui intervient discrétement, parfois imperceptiblement, pour définir l'élément unitaire de liasion et de diversité de la création roumaine d'aujourd'hui. Nous donnerons des exemples de cet aspect, après avoir souligné encore une fois, la complexité qui marque le panorama de la musique roumaine, c'est-à-dire la diversité des styles, qui est si vitale et conjointement si caractéristique.

La diversité est préfigurée dans le cas des personnalités authentiques créatrices, comme une expression de style par laquelle elles représentent leur propre sensibilité. Sur un plan différent, la diversité apparaît dans le cadre de la même individualité comme une délimitation de style de chaque composition à part ou d'un groupe de compositions. Voilà les coordonnées de la diversité individuelle.

Il existe pourtant des facteurs de parenté de la totalité des style existant aujourd'hui en Roumanie, facteurs spirituels, produits par le milieu qui les définissent. En ce sens, malgré toute la diversité répérée, il existe une certaine homogénéité de style en Roumanie, dont la voix s'inscrit d'une manière organique dans le cadre de la diversité mondiale et qui peut être observée assez facilement. Ainsi, la trajectoire de la création de Teodor Grigoriu enregistre une ligne ascendante de diversification, variable et toutefois constante. La Suite pour Quatuor à cordes „En amont de l'Argeş" (1953) nous le montre comme un admirateur du folklore archaïque, paysan, parfaitement synchronisé à la lignée représentée par Mihail Jora et Paul Constantinesco. Dans les „Variations symphoniques sur un chant d'Anton Pann" (1955), Grigoriu rend à nouveau actuelles dans une facture orchestrale moderne, luxuriante, les anciennes intonations des chants urbains. Dans la „Suite théâtrale" (1956) Grigoriu n'est pas étranger au courant néo-classique, pour se rapprocher dans le „Concerto pour double orchestre de chambre et hautbois" (1957) d'une manière considérable du style de la musique de la nouvelle école viennoise. Dans „Hommage à Enesco" (1960) sur un plan général, le compositeur retourne à l'origine de la tradition autochtone, en soulignant l'enchaînement des dessins modiques et le modalisme chromatique de type enescien. Dans „Rêve cosmique" (1965) la technique de la composition est diamétrale, les blocs sonores, massifs, la couleurs des timbres, la superposition linéaire, passent au premier plan, s'enchaînant dans une succesion architecturale imposante, pour illustrer la fantaisie d'un rêve de l'escalade de l'espèce. Il revient à nouveau au lyrisme méditatif et à la robustesse rythmique de la danse folklorique dans la „Symphonie Cantable" (1957) circonscrite dans un périmètre proche de la tradition nationale romantique pour que dans l'„Élégie Pontique" (1969) il procède à l'investigation du domaine sonore archaïque, vigoureusement organisé pour obtenir une sonorité contemporaine de vaste concentration.

La même palette de styles divers se remarque également, pour citer un nouvel exemple, choisi presqu'au hasard, dans l'oeuvre de Ştefan Niculesco. Dans la Symphonie No. 1 (1967) il préconise une sphère romantique avec de fortes inflexions d'origine modale.

La „Cantate festive" (1959) dédiée à la journée du 23 août 1944, rappelle par endroits la musique d'Enesco. La „Symphonie pour 15 instruments solistes" (1963) révèle la même effusion lyrique, mais à partir d'une autre sphère, laissant transparaître des résonances du style de certains compositeurs tels que Messiaen et Boulez. Finalement, dans „Hétéromorphie" (1968) il met en valeur le procédé du chant hétérophonique existant dans le folklore roumain et dans l'oeuvre

d'Enesco, d'une manière d'avant-garde, avec une facture orchestrale n'ayant rien de traditionnel. Nous pourrions continuer les exemples afin de soutenir la thèse selon laquelle, en dépit des les fluctuations remarquées dans la musique d'un même compositeur, il existe une fusion profonde de la création professionnelle avec la création folklorique, et, envisagée dans un cadre plus général, avec l'ambiance du pays natal.

En Roumanie l'époque socialiste a donné une impulsion puissante à la création musicale, marquant des conditions optimales pour le développement sans entrave, des talents, des personnalités.

Le fait qu'un processus extrêmement riche, situé sur des plans multiples, stimulateur dans le domaine de la composition, se déroule dans notre pays, en imposant sans cesse à l'attention des noms et des titres d'oeuvres, appréciées tant par le public autochtone que par celui de l'étranger qui vient en contact avec la nouvelle musique roumaine, signifie que les auspices sous lesquels ce processus se développe et se manifeste sont favorables et qu'il présente la certitude des futurs développements de styles, des succès à venir destinés à enrichir le patrimoine musical.

L'art du chant en Roumanie

Une tradition, confirmée sans cesse en Roumanie au cours des années, semble devoir se laisser découvrir à nouveau, toutes les fois que l'occasion se présente à nous ou aux amateurs étrangers de musique, de rencontrer des représentants — jeunes ou plus âgés — du chant roumain. La présence de l'école roumaine de chant en tête des statistiques internationales est éloquante pour l'autorité acquise par ses représentants dans les concours organisés dans différentes villes du monde ; ceux-ci proposent annuellement à la vie musicale mondiale, des noms de chanteurs inconnus jusqu'à cette date, qui promettent pourtant de faire une rapide ascension vers le firmament des étoiles du théâtre lyrique. Mai au delà de cet aspect spectaculaire, largement commenté comme tel dans de nombreuses publications spécialisées (en 1966 la presse hollandaise soulignait qu'au concours de Hertogenbosch : „il s'était avéré que l'art du chant en Roumanie n'avait pas de rival" — le journal „De Gerdelander"), le phénomène possède une consistance qui fournit au chercheur matière à étude. Car il est impossible que ce soit le fait d'un simple hasard, cette succession rythmique des générations de chanteurs qui signifient, ou qui signifient encore, quelque chose d'exceptionnel dans l'histoire de l'interprétation musicale.

De grands compositeurs ont lié les destins de leurs oeuvres à l'interprétation de quelques artistes roumains. Pour Arrigo Boïto, Elena Teodorini — qui avait débuté à l'âge d'à peine 23 ans sur la scène de la Scala de Milan, a été la Marguerite idéale dans son „Méphistophèle". Elle a également été cette forte personnalité qui a su imposer „Gioconda" inspirée par maître disparu et chef d'orchestre et Julius Kniese, son disciple fanatique, metteur en scène et chef d'orchestre en même temps, examinaient et jugeaient tous ceux qu'ils considéraient dignes de chanter dans le tempe de Bayreuth, le baryton Dimitrie Popovici se comporta admirablement. Il conquit ses juges, acquit leur estime, prouvée d'une manière flatteuse au cours des saisons wagneriennes répétées. (Le costume d'Alberich offert par Cosima à Dimitrie Popovici-Bayreuth, se trouve actuellement au Musée du Théâtre „I. L. Caragiale" de Bucarest).

Au début du siècle, Puccini écrivit le rôle de Tosca pour la roumaine Haricleea Darclée, son admirable créatrice dans la première mondiale de l'opéra.

Florica Cristoforeanu, avec sa voix ample et la facilité d'assimiler des rôles très différents, fut à la Scala la partenaire de Benjamino Gigli et d'Aureliano Pertile dans „Phèdre" et „Adrienne Lecouvreur", de Tito Schipa dans „La Bohème" et „Cavalleria Rusticana", de Tito Ruffo dans „Tosca" et de Miguel Fletta dans „Carmen.

Au Théâtre des Champs-Elysées, à l'opéra de Monte Carlo, à la Radiodiffusion Française, un jeune baryton roumain, Mihail Vulpesco, s'impose dans le Paris des années 1924—1925 par „son grand style et par son tempérament", par la constance avec laquelle il présente le chant populaire roumain, si bien que le poète André Delacour publie un petit ouvrage dédié à son activité. De retour au pays, Vulpesco est jusqu'en 1948, un des meilleurs professeurs de chant de Roumanie.

Viorica Ursuleac, épouse du célèbre chef d'orchestre Clemens Krauss, illustre professeur à l'Académie de Musique et d'Art Dramatique „Mozarteum" de Salzburg, devient au cours des 482 spectacles „la primadonna de Richard Strauss" (Signe vom Scanzoni — „Richard Strauss und seine Sänger" — München 1961). Elle était magnifique dans „Arabella", une splendide maréchale dans „Le chevalier à la rose", celle que Richard Strauss appellait „notre amie" au cours du travail à son dernier opéra „Capriccio" dont le rôle de la contesse lui était destiné. („Je voudrais vous dire de concert avec la critique, mon admiration et combien j'ai été infiniment heureux pour les propos élogieux qui ont porté aux nues votre voix et l'interprétation dramatique du rôle de la comtesse, qui fut rendu avec une véritable maîtrise artistique impeccable, travaillé jusque dans le plus petit détail, constituant la merveilleuse réalisation d'un rêve prétentieux d'auteur", lui écrivait Richard Strauss).

Nous nous raprochons de plus en plus de notre époque. Je voudrais évoquer un fait qui s'est passé il y a quelque temps : en 1964 le professeur Norman Hille, de la ville de Florence dans l'Etat d'Alabama, découvrit après 20 ans de recherches l'interprète de Violetta de „La Traviata" de Verdi sur son disque préféré, publié par la maison „La voce del padrone" — His Master's Voice" série nr. 42 du 15 mars 1931 : la contatrice Ana Roja, aujourd'hui retraitée de l'Opeson livret à Amilcare Pochielli. Jules Massenet remercia la même interprète pour „Salomée" et „Hérodiade".

Sous les rayons anéantissants du projecteur avec lequel Cosima Wagner, Siegfried, le fils du grand

ra de Cluj et professeur de chant dans cette importante ville de Roumanie. Il l'invita aux Etats-Unis où il lui organisa un acceuil hommagial.

Loin de se vouloir exhaustive, bien des noms et des personnalités intéressantes pouvant encore être citées, notre énumération se propose de suggérer au lecteur plus ou moins renseigné sur l'école roumaine de chant et sur les succès de ses représentants de jadis et d'aujourd'hui, le caractère de continuité de ce prestige acquis dans le monde du théâtre lyrique. D'autant plus qu'une sorte d'arbre généalogique de chanteurs atteste la filiation entre les maîtres d'autrefois et leurs élèves d'hier, devenus les parents spirituels des jeunes d'aujourd'hui.

On peut bien entendu parler de ce que la Roumanie apporte comme trésor naturel en belles voix ; c'est une qualité que le peuple roumain détient par tradition, et maintes preuves témoignent que dans les villages des différents coins du pays, le folklore est présenté dans des chants admirablements interprétés. Ce genre de voix, d'une extraordinaire variété illustrent même, par certaines particularités, le caractère spécifique du folklore régional. Mais ceci est un chapitre à part sur lequel nous ne porterons pas notre attention dans ces pages. Ce qui fut constitué dans une école vocale roumaine savante avec tant de résultats prestigieux, repose sur cette richesse du matériel brut. Une série de données de la culture artistique entrent pourtant ici en action, formant un ensemble de traits qui définissent le style.

La pédagogie du chant a été elle aussi une profession embrassée par de nombreux interprètes qui achevèrent leur chemin créateur en transmettant à leurs élèves des éléments précieux de technique et d'expérience (certains interprètes cités et encore d'autres que l'on n'a pas inclus ici, font partie de cette catégorie). Chacun d'eux a initié sa méthode, mais on rencontre quelques principes, communs à tous. Le premier paraît être l'importance accordée au „Matériel humain". La nature d'une voix, les qualités et les lacunes, les penchants de tempérament, les possibilités immédiates et les perspectives éloignées, le degré de musicalité réelle — ouïe, sens du rythme, intuition musicale, etc., tout ceci formant un complexe d'éléments, „l'homme vivant", que les pédagogues s'efforcent de former. C'est ce que Elena Teodorini appellait „l'entraînement des qualités naturelles sur la voie logique de leur développement".

Que remarque-t-on comme traits généraux dans l'art des chanteurs roumains ? Une émission facile, claire, limpide, une égalité de la voix dans tous les registres, la consistance et la qualité du son, l'importance attribuée à la respiration comme élément de base pour l'évolution d'une interprétation vocale souple, harmonieuse, appropriée tant à la phrase mélodique ample qu'au récitatif ou à la structure de l'intonation plus compliquée des partitions modernes. On accorde une importance correspondante au timbre vocal, comme élément de couleur et personnalité de la voix. Des exercices de diction, commandés par la science de l'articulation du mot, des voyelles et des différents types de consonnes, le jeux des accents, ont pour conséquence cette remarquable facilité permettant d'interpréter le grand répertoire en différentes langues. Les traditions des principales écoles du monde, se trouvent incrustées dans le style et la technique vocale pratiquée dans la pédagogie roumaine.

Dans un remarquable article consacré à l'opéra de nos jours, le critique francais bien connu, Jacques Bourgeois parlait d'un fructueux mélange de styles du chant, proposé sur le plan international par le disque moderne, qui réunit des artistes de formation différente : „on est arrivé de cette façon à un Wagner plus *agréable* à écouter et à un Bellini plus *musical*" disait-il. Ces conclusions portant sur l'amélioration de l'exécution vocale nous suggère le fait que l'école roumaine du chant a adopté dans un esprit sélectif, des italiens la science d'une belle émission si favorable au timbre vocal, des allemands une certaine technique garantissant la pureté de la ligne soutenue et la modération des excès (déterminée par les exigences du lied ou de la musique de Mozart) des francais la souplesse, les artifices du charme, la désinvolture. Dans les nombreux manuels et cours de chant, signés par des professeurs roumains, on propose également des solutions inédites, particulièrement intéressantes : par exemple, les vocalises déroulées selon le caractère modal du chant populaire roumain ou moulées sur les particularités de la langue roumaine. Cela facilite en premier lieu l'exécution du lied, si richement illustré dans la création de certains compositeurs roumains. Les lied de Mihail Jora sont de véritables bijoux du genre. Mais aussi l'exécution de l'opéra roumain. Deuxièmement, elles constituent un élément de plus dans le bagage de culture artistique avec lequel un chanteur affronte la vie musicale.

En Roumanie, l'amateur d'opéra se trouve d'une manière évidente en conflit avec lui-même, lorsque, content de tous les succès internationaux récoltés par ses chanteurs préférés, il constate que l'occasion de les entendre se fait de plus en plus rare. Autrefois, dans un passé éloigné, les chanteurs roumains étaient obligés par l'évidente indifférence des officiels envers notre propre culture, de se consacrer pour de nombreuses années au public d'ailleurs. Plus tard, au cours de la seconde guerre mondiale, l'Opéra Roumain détenait une équipe d'élite, qui s'est vu astreinte par les événements de se contenter de l'accueil chaleureux et constant des amateurs du pays. Dans une petite salle de théâtre, impropre, toujours bondée et bourdonnante d'enthousiasme, avaient lieu de merveilleux spectacles, après que le Théâtre Lyrique et ensuite le Théâtre National furent détruits par les bombes. De nombreux chanteurs brillèrent dans ces spectacles, certains d'entre eux étant aujourd'hui morts ou disparus de la vie artistique. Il faut citer parmi ceux-ci George Niculescu-Basu, un talent abondant, étonnement grave dans la tragédie et irrésistible dans la comédie, une basse qui chantait avec la même verve Méphisto et le Figaro de Mozart ; Mircea Lazăr, ténor avec un répertoire géant et d'une résistance surprenante ; Emilia Guţianu-Alexandresco, épouse du regrétté musicien, compositeur et chef d'orchestre Alfred Alexandresco, soprano-légère d'une musicalité distinguée, artiste cultivée, avec une parfaite élégance dans le chant et le jeu ; Valentina Creţoiu-Mimi, Butterfly et Cherubino — qui demeure inoubliable pour sa voix lyrique, si prenante par son timbre

d'une luminosité particulière. On passe ensuite insensiblement à la génération qui, après la guerre, fait son apparition sur la scène du nouveau théâtre d'opéra construit à Bucarest.

Nicolae Secăreanu qui créait un grand rôle dans le petit air de la méchante hyène de la „Bohème "en se transformant d'une manière fascinante en Boris Godunov. Il fut également le premier créateur du rôle de Tyresis dan „Oedipe" de George Enesco (mise en scène de 1958), une réalisation terrifiante de l'aveugle visionnaire, que pourra difficilement réussir un autre chanteur-acteur. Petre Ştefănesco-Goangă, baryton avec une voix consistante, sans aucune trace de maniérisme d'un style de chant quelconque, une intelligence et une réceptivité rare pour la musique dramatique de Mascagni ou Verdi allant jusqu'à Wagner (il fut un merveilleux Hans Sachs, parfait dans la déclamation cursive de la phrase wagnerienne, poète tendre et magnanime, tel que l'avait conçu le compositeur).

Actuellement professeur à la chaire de chant du Conservatoire de Bucarest, Arta Floresco a eu une évolution spectaculaire. Elle débuta dans „Manon" et „La Traviata" et acheva sa carrière théâtrale avec „Tosca", „Aïda" et la maréchale du „Chevallier à la rose". Chez Arta Floresco — qui paraît encore dans de merveilleux récitals de lieds, classiques et roumains — c'est le style absolument personnel de l'interprétation qui est inimitable. On pourrait parler d'une sorte de *musicalisation* extrêmement fine et nuancée de tout ce qu'elle chante, de sa science du phrasage et de la prononciation des paroles sur musique, auxquelles elle donne une signification.

Vedette internationale bien connue, Zenaida Pally possède une personnalité écrasante. Sa voix, d'une ampleur et vigueur rare est dominée par son tempérament passionné, avec des déchaînements dont l'intensité dramatique imprévisible atteint l'ampleur d'un phénomène naturel. Le style d'Elena Cernei est d'une facture tout à fait différente. Il enrichit l'oeuvre proprement dite dans des rôles tels qu'Amneris, Carmen ou Eboli. Une impressionante présence sur scène, d'une rare beauté, remarquée par les spectateurs de Paris ou New-York ainsi que par ses admirateurs de chez nous.

L'Opéra Roumain de Bucarest a porté un certain temps le nom de „Théâtre d'opéra et de ballet" qui a donné naissance à une amusante bontade : on disait „Théâtre d'opéra et de... barytons !" En effet une série impréssionante de barytons excellents : Nicolae Herlea, hôte de la Scala et du Metropolitain représente le grand style du belcanto dans l'esprit d'un Stracciari ; une voix brillante, claire, un tempérament méridional, une verve soutenue par un dynamisme intérieur, une générosité dans le lyrisme. Dan Iordăchesco, détenteur d'un important palmarès de prix internationaux, est tout à fait différent de Herlea, tant par la voix que par le tempérament. L'aire d'extension de son répertoire est grande, étant doué du sens de la scène et bon comédien, détenant parmi ses cordes interprétatives également celles d'un lyrisme discret de caractère intime. Il est bouleversant dans Iago, poètique et suave dans les lieds de Schumann, Fauré ou Mahler, et dans les rôles de Mozart.

David Ohanesian est le type du chanteur d'envergure et de force : son grand rôle, celui qui le situa parmi les principaux solistes de l'Opéra roumain est Oedipe. Il eut l'intuition du tourment intérieur du héros, ses hésitations et sa pureté, se juste violence, réussisant à exprimer tout ce tumulte dans le chant extrêmement difficile requis par la partition de Georges Enesco (*mélopée modale quart de ton, récit mythique*, déclamation, etc.). Octav Enigăresco continue avec brio la liste, sur laquelle nous trouvons également Ladislau Konya, Vasile Martinoiu et encore quelques jeunes espoirs.

La qualité des spectacles d'opéra de Roumanie, dont les principaux théâtre d'opéra sont ouverts à Bucarest et Cluj (Opéra roumain et Opéra Hongrois) à Iassy et à Timişoara, est entretenue sans cesse par des artistes dont le nom n'a peut-être encore pas de retentissement international, quoique nombre d'entre eux tels que les sopranos : Magda Ianculesco, Teodora Lucaciu, Lucia Stănesco, Elisabeta Neculce-Cartiş, Marieta Grebenişan, le ténor Ion Piso, la basse Traian Popesco, détiennent un trésor personnel de chroniques élogieuses de notre pays et de l'étranger.

Valentin Teodorian représente le type du chanteur sur lequel peut se reposer le répertoire d'un établissement d'opéra. Il est une certitude qui n'a encore jamais déçu, ses qualités principales étant : une intelligence musicale et scènique, un sérieux rigoureux dans le métier, une mobilité dans tous les styles d'opéras (fébrile dans Alfredo ou Hoffmann, fantastique dans l'innocent de Boris Godounov, plein d'humour dans les rôles de composition tels que David dans „Les Maîtres Chanteurs" de Wagner ou Gonzalve dans „L'heure espagnole" de Ravel).

Dans la génération lancée de fraîche date sur l'orbite de la vie musicale mondiale, certains noms retiennent notre attention. Ludovic Spiess, ténor qu'un chef d'orchestre du prestige de Herbert von Karajan choisit pour ses spectacles de Salzburg. La voix de Spiess, pleine de l'éclat et de la vigueur de la jeunesse, est sans conteste l'élément principal qui l'imposa à l'Europe et à l'Amérique. Ajoutons'y néanmoins une rare intuition musicale et la facilité d'adaptation à tous les details des partitions parfois extrêmement diverses. Grâce à cette intuition, Spiess chante des spectacles entiers, parfois des premières sur les scènes du monde, dans la langue originale, avec une prononciation impeccable (des oeuvres de compositeurs italiens, francais et allemands).

Il faut retenir également le nom du tenor Ion Buzea, qui a chanté de nombreux rôles à l'Opéra de Vienne et celui d'Octavian Naghiu, engagé récemment pour quelques mois au Metropolitain, qui semble le suivre de près. Viorica Cortez, un jeune mezzo, belle et extrêmement musicale nous offre des spectacles de grande qualité. Avec Maria Crîlovici, une voix splendide de soprano-dramatique, comparée sans réserves avec la Callas dans ses jours de gloire, nous achevons notre exposé, qui est loin d'épuiser un thème aussi vaste.

Nous avons essayé seulement de fournir au lecteur intéressé par les problèmes de l'art du chant, quelques données sur l'école roumaine de chant.

ADA BRUMARU

Marguerite Long: Au piano avec Claude Debussy

La Maison d'Edition musicale de l'Union des Compositeurs a rendu hommage au cinquantenaire de la mort de Debussy, en publiant une série d'oeuvres dédiées au grand compositeur Après la monographie „Claude Debussy" de Romeo Alexandresco et „La musique française pour piano" d'Alfred Cortot (où la musique de Debussy occupe un important chapitre), Marguerite Long entreprend dans son livre une intéressante analyse de toute la création debussyste, concernant la musique de chambre aussi bien que la musique symphonique. Pour donner plus d'appui aux explications impliquées par le problème de la création debussyste, l'auteur a pris son parti d'évoquer certains souvenirs significatifs. En employant cette forme attractive, où le dialogue avec le compositeur apparaît haut en couleur, Marguerite Long nons communique bon nombre des réflexions esthétiques de Debussy. Pour le musicien aussi bien que pour le mélomane, ces réfléxiones sont du plus grand intérêt, d'autant plus qu'elles sont accompagnées d'appréciations personnelles quant à la pratique de la réalisation artistique. La manière de chanter et d'entendre la musique du maître, la caractèristique de son originalité et ce qui appartient à l'époque, constituent le vrai sujet de l'oeuvre de Marguerite Long. Le livre a été écrit, sans doute, non seulement à la suite des entretiens artistiques avec le compositeur ; il est aussi bien le fruit d'une longue carrière, pédagogique qui a consacré Marguerite Long parmi les personalités les plus avisées de la pianistique du notre siècle. La valeur poétique et esthétique de l'oeuvre nous favorise d'autre part la possibilité de connaître Marguerite Long, par le truchement de la musique de Debussy ; parce-que l'interprète et le compositeur nons apparaissent, à la suite de cette lecture, comme une harmonieuse fusion, dans l'unité de l'acte créateur. personalités les plus avisées de la pianistique du notre siècle. La

Le monde des virtuoses *de Marc Pincherle traduit du francais par V. Popescu Deveselu*

Compte-rendu sommaire

Musicologue de grand prestige l'auteur d'importantes études sur la musique classique ou contemporaine, Marc Pincherle signe un livre apparamment déconcertant : Le monde des virtuoses. *On pourrait dire que c'est un livre qui a représenté pour l'auteur une fantaisiste et imaginaire discussion avec ce redoutable juge de l'art qui est le grand public. Contenant des pages où le musicologue préfère apparaître seulement comme un ami plus avisé, en effaçant les frontières entre le professionnel et l'amateur, ce livre est un merveilleux guide dans un monde de charme et de légende. Des annés durant, Marc Pincherle les a suivis, il les a connus de près, il les a analysés minutieusement tous ces virtuoses qui donnent à la voie musicale l'éclat et l'effervescence des moments uniques. Il est evident que ses commentaires, qui s'adressent au mélomane, ont comme point de départ la plaidoirie pour la musique, et que, au premier plan est situé l'acte artistique, la possibilité qu'il devienne à la portée de tous les hommes. Un fois ce but saisi, nous lisons avec émotion les temoignages sur les grands interprètes, sur les difficultés immenses et les satisfactions de leur carrière. Par virtuosité, l'auteur désire entendre la qualité majeure d'un musicien et non une superficielle exhibition. Le monde des virtuoses expliqué par Pincherle, c'est le monde des Bruno Walter, des Furtwangler, Koussewitzky, des dieux de la baguette ; c'est le monde des Yehudi Menuhin „l'enfant prodige" qui n'a pas déçu, par la suite, ses admirateurs, le monde des instrumentistes tels que Wanda Landowska, Kreisler, Enesco. Il les offre, comme un présent, au lecteur avec un immense amour, et en même temps avec lucidité et dans un esprit critique. Mais l'esprit du doué écrivain musical qu'est Pincherle montre, à l'occasion, aussi le côté sarcastique ou du moins son côté humoristique lorsqu'il parle des "virtuoses excentriques" et surtout des virtuoses de la Critique musicale. La lecture passionante de ce livre apparamment accessible, nous révèle, pour notre joie, un digne héritier du signataire de* Monsieur Croche antidilettante — *Claude Debussy.*

LILIANA CONSTANTINESCU

SUMAR

Zeno Vancea
Dezvoltarea simfoniei românești (III) . . 1

Sabin V. Drăgoi
Armonizarea cîntecului popular românesc (III) 5

Silvia Șerbescu
12 Studii pentru pian de Debussy . . . 9

Doru Popovici
„Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach" de Sigismund Toduță 14

Carmen Petra-Basacopol
Lieduri de Emil Lerescu 16

Ion Pelearcă
Mircea Neagu 18

MEDALION

Alexandru Colfescu
Mihail Arnăutu 20

INTERVIURI

Edgar Elian
Erich Bergel 22

Rodica Savopol
André Jolivet 25

V. Pop-Băleni
Despre muzică și rosturile ei în societate (de vorbă cu : Louis Frémaux, Nina Lelciuk, Dumitru Capoianu) 27

VIAȚA MUZICALĂ

J.-V. Pandelescu
Wilhelm Kempff 30
Retrospectiva 31
Comemorare George Georgescu 35

DIN ȚARĂ

Claudiu Negulescu
Turnu-Severin. Festivalul și concursul orașelor de la Dunăre 36

PROFIL

Enea Borzea
Nicolae Bretan 37

DE PESTE HOTARE

Myriam Marbé
Itinerar olandez 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE . . 40

SOMMAIRE

Zeno Vancea
Développement de la symphonie roumaine (III) 1

Sabin V. Drăgoi
Harmonisation de la chanson populaire roumaine (III) 5

Silvia Șerbescu
12 Etudes pour piano de Debussy . . . 9

Doru Popovici
„Les formes musicales du baroque dans les oeuvres de J. S. Bach" par Sigismund Toduță 14

Carmen Petra-Basacopol
Lieder d'Emil Lerescu 16

Ion Pelearcă
Mircea Neagu 18

MÉDAILLON

Alexandru Colfescu
Mihail Arnăutu 20

INTERVIEWS

Edgar Elian
Erich Bergel 22

Rodica Savopol
André Jolivet 25

V. Pop-Băleni
Sur la musique et ses significations en société (en causant avec Louis Frémaux, Nina Lelciuk, Dumitru Capoianu) . . 27

LA VIE MUSICALE

J.-V. Pandelescu
Wilhelm Kempff 30
Rétrospective 31
Commémoration George Georgescu . . . 35

L'ACTUALITÉ MUSICALE DANS LE PAYS

Claudiu Negulescu
Turnu-Severin. Le Festival et les concours des villes du Danube 36

SILHOUETTES

Enea Borzea
Nicolae Bretan 37

L'ACTUALITÉ MUSICALE À L'ÉTRANGER

Myriam Marbé
Itinéraire hollandais 38
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (Bulletin d'Informations no. 8) 40

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

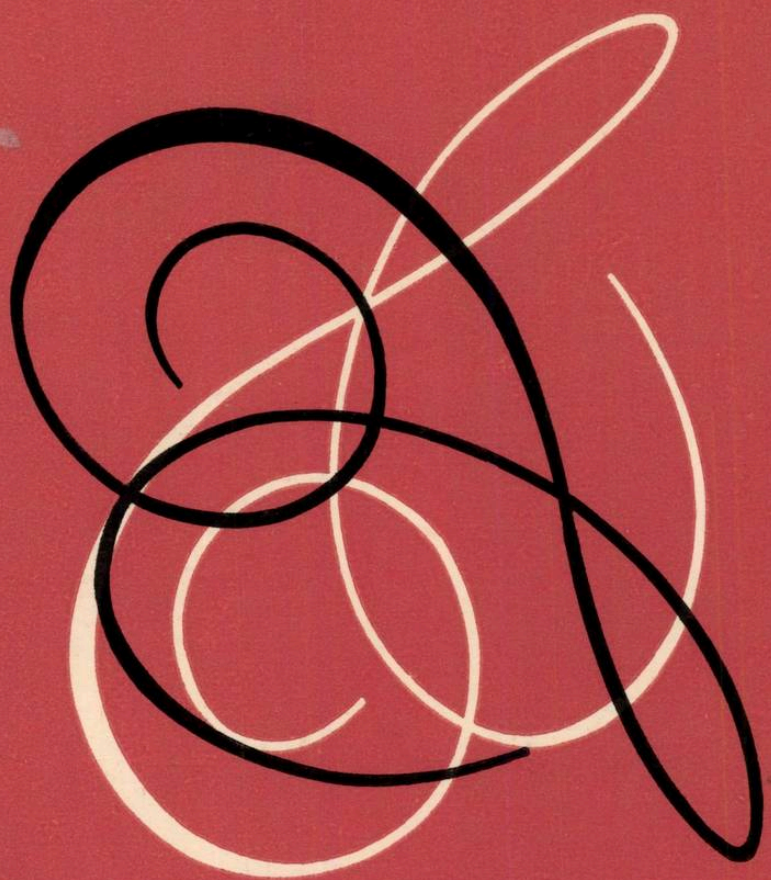
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef)

I. P. „Informaţia“ — c. 3894

64.421

LEI 7



muzica

DECEMBRIE
1969

12

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XIX Nr. 12 DECEMBRIE 1969

MIORIŢA

Baladă-oratoriu de Sigismund Toduţă

de Cornel Ţăranu

Analizînd liniile directoare ale unei culturi, observăm cu uşurinţă sincretismul unor fenomene caracteristice. Printre acestea putem situa — şi nu în ultimul rînd — efortul de a obţine corespondentul muzical al celor mai trainice opere literare din cultura respectivă. Acest fenomen, cu totul firesc, ne face să ne gîndim la principiul unor vase comunicante. De aceea, e firesc să ne gîndim la abordarea unor capodopere ca *Faust* sau *Hamlet* (deşi credem, ele nu şi-au găsit încă un demn corolar muzical), iar la noi, unde literatura populară e atît de bogată, la o *Mioriţă* sau la un *Meşterul Manole*. După cum tot atît de semnificativ, valorile stelare ale poeziei noastre culte au stat şi stau în centrul preocupărilor compozitorilor noştri. Toate aceste „interacţiuni" au fost vast şi competent sprijinite de gestul estetic şi filozofic al unui Densuşianu sau Alecsandri, aceşti admirabili pionieri ai *Mioriţei*, de pana entuziastă a unui Iorga, de comentariul filozofic al lui Blaga, Vianu sau Călinescu.

Arătam într-un studiu anterior cît de semnificativ au detectat antenele sensibilităţii enesciene, „mari teme" ale sensibilităţii noastre româneşti. Elocvente sînt însemnările pentru un neînceput *Meşter Manole*, pentru care a căutat ani de zile un libret corespunzător, deşi — straniu fenomen — n-a găsit sau n-a cunoscut piesa lui Lucian Blaga. Tot Enescu se gîndea la o *Mioriţă*, la fel de obsedantă pentru el. O proiectare a ei am găsit-o în finalul Simfoniei a V-a şi aceasta doar schiţată, în care tenorul solist şi corul feminin vor tălmăci poemul eminescian *Mai am un singur dor*. Reluarea acestor proiecte enesciene, care ar fi însemnat — desigur — noi capodopere, revine unor mai noi generaţii de compozitori.

Printre aceştia se detaşează Sigismund Toduţă — nu numai prin pasionata insistenţă în atacarea celor mai mari teme ale literaturii române, ci şi prin ţinuta estetică şi artistică, care-l situează printre cei mai chemaţi să onoreze asemenea dificile răspunderi.

Într-o fază mai juvenilă (1946), pe care — din păcate nu i-o cunoaştem şi asupra căreia autorul păstrează una din obişnuitele sale tăceri, (discreţie ? repudiere ? negare momentană ?) apare opera *Meşterul Manole*, pe libretul extras din piesa lui Lucian Blaga. Partitura, răsfoită în grabă acum vreo cinsprezece

ani, nu ne-a dezvăluit decît amploarea simfonică a unor construcţii vaste (cu un rol deloc neînsemnat al ansamblurilor), pregnanţa vocală a rolului Manole, încredinţat unei voci de bariton, orchestraţia amplă şi vînjoasă. O privire mai amănunţită asupra libretului ne-ar fi permis ceva mai multe comentarii şi — desigur— ne-ar fi dat sugestii preţioase. Dealtminteri, toată această primă perioadă din creaţia compozitorului clujean e învăluită într-un relativ întuneric. A trebuit să ne reamintim o foarte veche execuţie a variaţiunilor simfonice *Trecui valea,* revăzute mai tîrziu într-un extras de pian, a trebuit să ne imaginăm sonorităţile pînă acum inedite ale *Concertului pentru pian,* cu o parte secundară de un elevat şi recules sentiment şi să reconstituim — din frînturi — piese de debut ca *Egloga* pentru orchestră, intens elogiată de un muzician ca Mircea Popa.

Analiza creaţiei lui Sigismund Toduţă impune, aşadar şi un dublu efort de „arheolog", de reconstituire şi întrezărire ale unor lucrări aproape necunoscute (deşi două dintre ele încoronate cu premiul „Enescu", iar un ciclu de lieduri eminesciene cu premiul „Kremer") totuşi absolut necesare pentru înţelegerea profilului şi evoluţiei compozitorului.

Cu toate aceste inconsistente deducţii, ne permitem hazardarea afirmaţiei că toate aceste faze au fost o pregătire conştientă a abordării *Mioriţei,* lucrare de maturitate, încununînd şirul de lucrări — de astădată bine cunoscute — al sonatelor, simfoniilor sau corurilor.

Ne putem imagina gestaţia lentă a oratoriului, discuţiile cu Lucian Blaga, care îi va inspira un caiet de lieduri (şi acesta necunoscut), sau poemul *Cîinele din Pompei* şi înfiriparea „scenariului" alcătuit de compozitor după îndelungi tatonări pe baza versiunii Vasile Alecsandri. Reperele stilistice şi estetice ale compozitorului erau în acei ani (1958) clare, cristalizate.

Pornind de la un lirism învăluit într-un uşor parfum impresionist (vizibil în unele lucrări), compozitorul se reîntoarce de la Roma cu o solidă carcasă de polifonist şi o aprofundată cunoaştere a muzicii vechi.

Realizarea, „pe româneşte" a marilor forme polifonice e remarcabilă deja în *Passacaglia,* echilibrată reuşită modală şi de scriitură pianistică.Cele trei caiete de coruri pe texte populare sînt modele ale genului, atît prin selectarea materialului (pe genuri : cîntece de leagăn, de dor, colinde, etc.), şi prin strălucirea scriiturii. Se cristalizează în scriitura corală a compozitorului, predilecţia pentru limpiditatea unui modalism nealambicat, deşi nu odată pigmentat de îndrăzneli sonore şi de virtuozitatea concentrată a scriiturii.

Această „baie de modalism" (evidentă şi în muzica sa simfonică) se va desăvîrşi într-o adevărată *sinteză* în *Mioriţa.*

După ce am schiţat, pe scurt şi prea în fugă *premisele* oratoriului, să examinăm, pentru o clipă, „scenariul" şi dramaturgia sa.

„Balada-oratoriu", cum o numeşte autorul, e concepută pentru trei solişti (tenor, soprano, alto), cor de fete, cor bărbătesc, cor mixt şi orchestră, căreia i se adaugă un amplu solo de orgă.

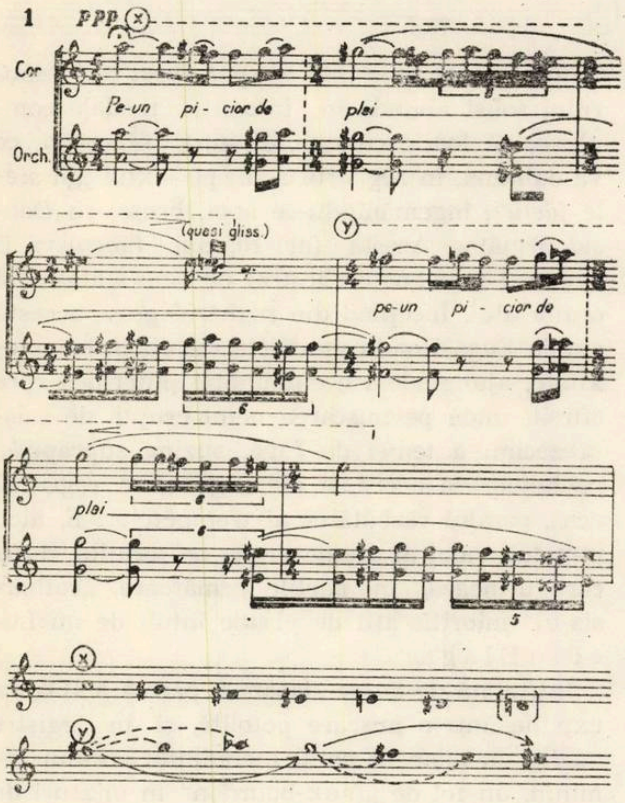
Cele 13 părţi ale lucrării realizează o mare varietate de procedee, a ansamblelor, a mişcării. Avînd ca precursori pe un Paul Constantinescu, cu a sa *Mioriţă* gîndită ca un amplu poem coral a capella şi pe Anatol Vieru, autorul unui oratoriu solid construit, avînd ample pagini orchestrale, (o *Passacaglia* remarcabilă), Sigismund Toduţă va alege soluţia unei permanente cantabilităţi şi a unui permanent prim-plan al vocii, cu excepţia unei viguroase fugi orchestrale, către sfîrşitul lucrării.

De dimensiuni variabile, determinate în bună măsură de atmosferă şi text, părţile oratoriului apelează, în ordine la următoarele titluri şi formule de ansamblu :

Nr. 1	„Pe-un picior de plai"	— cor bărbătesc
Nr. 2	„Dar cea mioriţă"	— cor de fete
Nr. 3	„Mioriţă laie"	— tenor solo
Nr. 4	„Drăguţule bace"	— sopran solo
Nr. 5	„Oiţă bîrsană"	— tenor solo
Nr. 6	„Asta să le spui"	— cor + tenor solo
Nr. 7	„Iar tu de omor"	— cor bărbătesc
Nr. 8	„Interludiu" (Trenia)	— orgă solo
Nr. 9	„Să le spui curat"	— tenor solo
Nr. 10	„Dans" (Fuga)	— orchestră
Nr. 11	„Iar dacă-i zări"	— cor
Nr. 12	„Cine-a cunoscut"	— alto solo
Nr. 13	„Tu, Mioara mea"	— tenor solo + cor

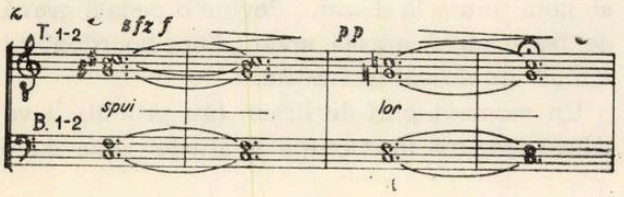
Variaţia procedeelor şi mişcării se desprinde cu claritate şi din antinomia interioară a părţilor. Prima parte, spre exemplu, *Doinind, molto rubato,* este o *Eterofonie.* Caracterul pastoral, mioritic, al textului *(Pe-un picior de plai/ pe-o gură de rai / Iată vin în cale / Se cobor la vale / Trei turme de miei / cu trei ciobănei / Unu-i Moldovean / Unu-i Ungurean / şi unu-i Vrîncean / . Iar cel Ungurean / Şi cu cel Vrîn-*

cean / ‚Mări se vorbiră / , şi se sfătuiră / ca să mi-l omoare / Pe cel Moldovean / Că-i mai ortoman / , Ş-are oi mai multe / Mîndre şi cornute / Şi cai învăţaţi / Şi cîini mai bărbaţi !) e subliniat de ample *rulade* melismatice, pe repere de pedală — ison şi în permanent dialog cor-orchestră. Dialogul e liber „neimitativ", iar libertatea ritmică (ce face un amplu apel la aşa numitele „ritmuri iraţionale" de cvintolete sau septolete), e remarcabilă.



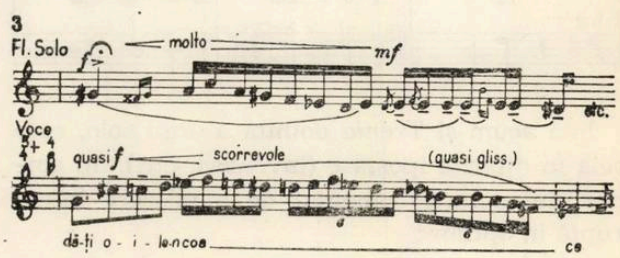
În partea centrală a acestui ternar, în repriza recurentă (≺ + B + ≻) se simte clocotul surd al încleştării viitoare. Am zăbovi puţin asupra acestei părţi, una din cele mai caracteristice ale *Oratoriului.*

În afara bogatelor procedee heterofonice, precum şi a ritmicii bogate, „iraţionale", se cuvine a fi relevată şi bogăţia soluţiilor modale. Notele ţinute şi isoanele sînt permanent supuse unei melismări, intens cromatizate, cu trepte variabile şi „căderi" cadenţiale neaşteptate. Dealtfel, întreaga muzică a oratoriului abundă în cadenţe pline de frumuseţe şi — lucru rar — de neprevăzut...



Partea a doua, o *Eglogă* diafană, încredinţată corului de fete, realizează, în tiparele unei forme variaţionale şi pe fondul ostinat — susurat al orchestrei, un portret al *Mioriţei,* cu o culminaţie imitativ-vorbită pe textul *„Iarba nu-i mai place / Gura nu-i mai tace"* De remarcat, în orchestră, creşterea pachetelor de sunete (de la cele trei iniţiale) pînă la adevărate *clusters,* sinteză verticală a modului. Procedeul de „acumulare verticală" e frecvent reluat şi alteori. Scurtul recitativ al tenorului solo *Rustico, poco gridando,* aduce o neaşteptată legănare a unei ritmici de giusto cu alternări cu 5/8, 2/8, 6/8, etc., subliniat de scurte apogiaturi şi sunete în glissando. Orchestra comentează apoi în cîteva fraze întrebarea : *„Ori eşti bolnăvioară / Drăguţă mioară ?"*

Mişcarea următoare (nr. 4) merită, iarăşi, să zăbovim mai îndelung asupra ei ! Deja, în prima parte, se simţea cum compozitorul caută să se elibereze de tirania barei de măsură. Dar, dacă în *Eterofonie* necesităţile unui amplu ansamblu impuneau compromisul unei relative bare de măsuri, aici însă, ea va fi pulverizată, mai ales în primele pagini, încredinţate flautului solo. În această *Aulodie,* regăsim exprimarea plaiului mioritic de rezonanţă ancestrală, în prologul flautului, frate bun cu *Aulos-ul* din Oedipul enescian ! Fără intenţii arhaizante, se subliniază însă categoric în *Eterofonie,* în această *Aulodie* şi mai tîrziu în meditaţia funebră a orgii soliste *(Trenia)* apartenenţa la nişte straturi milenare, protoistorice, de civilizaţie păstorească, de „peisaj, stare de spirit", cum spunea L u c i a n B l a g a. Această tentă arhaică e realizată de un compozitor care cunoaşte şi aplică (cu măsură) procedee de scriitură contemporană, selectate cu grija de a servi întotdeauna muzicii şi nu etalării exterioare. Această sinteză, acest „clasicism viu", de un echilibru mediteranean, caracterizează întreaga muzică a *Oratoriului.* Remarcabil mi se pare felul în care soprana solistă dezvoltă, pe nişte cvarte-piloni, un discurs din ce în ce mai melismat, care ajunge, la un moment dat, să se apropie de complexitatea flautului solist.

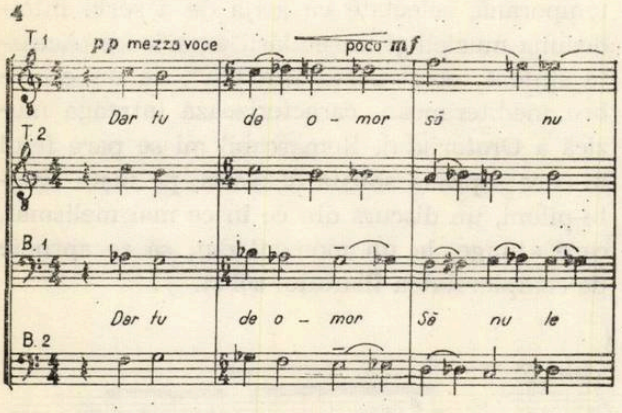


Mişcarea se încheie cu un epilog orchestral, pe armonii-pedale, în subsolul cărora vocile grave reiau, amplificat, crîmpeie tematice deja auzite.

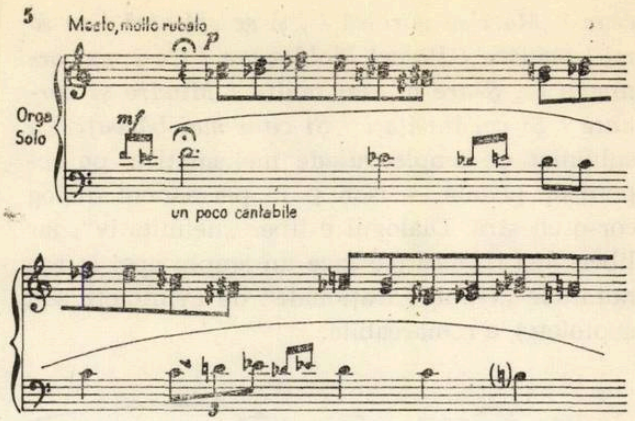
O passacaglie neo-barocă, avînd amploarea unui coral bachian, va constitui osatura părţii a cincea *„Oiţă bîrsană"*. Tenorul solist (care ne reaminteşte celebra passacaglie vocală din *Serenada* de Britten) se suprapune discursului dens, cu caracter de coral implacabil, al orchestrei. Abia în această parte compozitorul va folosi frînturi dintr-o variantă a „Mioriţei". Tot restul *oratoriului* este ceea ce Bartok numea „folclor imaginar". Bogăţia şi autenticitatea acestui „folclor imaginar" e atît de mare, încît este imposibil de precizat care anume sînt puţinele crîmpeie citate. În această retopire intimă, inseparabilă, desluşim o cunoaştere în *adîncime* a fenomenului folcloric românesc. Un plus de îndrăzneală, la această cunoaştere îl constituie mularea plină de naturaleţe a intonaţiei folclorice pe tiparele unor forme polifonice renascentiste sau baroce.

După blocurile sonore „încărcate" ale *Passacagliei*, o monodie simplă, „albă", a corului şi orchestrei. În momentul central, tenorul solist dezvoltă, amplu, textul : ***„Fluieraş de fag / Mult zice cu drag"***, modalismul „alb" fiind rareori perturbat şi întru totul restituit de reluarea variată a monodiei de început. Cadenţe „goale" (cvinte) subliniază simplitatea acestui moment (vezi ex. 2).

Un caracter iarăşi neo-baroc vom regăsi în *Ricercar-ul* corului bărbătesc *„Iar tu de omor"* pagină lentă, densă, în care corul bărbătesc realizează performanţa unei permanente mişcări suprapuse în oglindă, procedeu folosit şi în alte părţi (I, II).

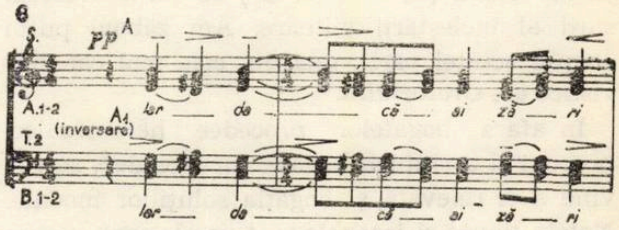


Iată acum şi *Trenia* doinită a orgii solo, care reia în diferite ipostaze (inversări, etc.), un amplu cîntec lung comentat de o mişcare întreruptă în optimi :



Arioso-ul următor *„Să le spui curat"*, al tenorului solist abundă în intonaţii modale complexe, de locric cu un „stimung" bihorean, ce va culmina, în registrul acut, pe textul *„Şi stelele făclii"*, îngemănîndu-se apoi, brusc, cu *Dansul* următor. Acesta (nr. 10, *con fuoco)* va fi singurul moment orchestral de sine stătător al oratoriului. Începînd din registrul grav, această amplă Fugă-Rondo va creşte mereu în complexitate, ajungînd la o culminaţie puternică spre sfîrşit, unde pe mişcarea neîntreruptă de şaisprezecimi a temei de fugă, auzim, suprapuse, pachetele de acorduri ale orgii şi în registrul acut, coralul răzbătător al trompetelor. E, aici, punctul nodal al dramaturgiei oratoriului, după care urmează, în părţile următoare, „catharsis-ul" mioritic atît de plastic intuit de un Lucian Blaga.

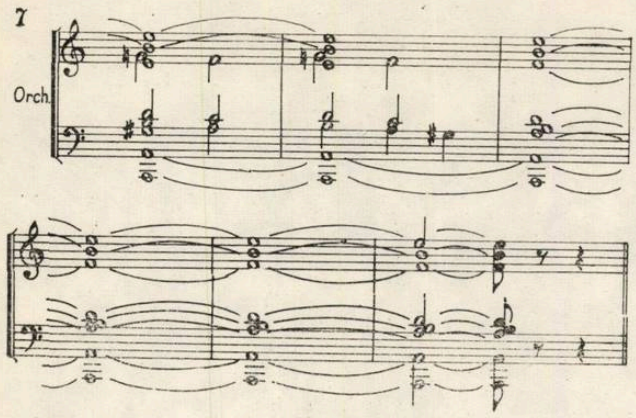
Intitulată de autor „isoane", partea a II-a va expune, într-o mişcare potolită, şi în registre medii, un moment coral încredinţat corului feminin, un fel de „faux-bourdon" în mixturi de cvinte şi pe o pedală de *si,* reluat de corul bărbătesc în inversarea „ad literam", pentru ca în



strofa II-a cele două grupe simfonice să se suprapună cu cea mai mare naturaleţe. E şi aici, o pildă de măiestrie deosebită, de intuire a unor latenţe şi consonanţe între folclorul nostru şi practici muzicale universale. Pedala de *si,* notă ţinută în discant, devine o pedală gravă de bas în strofa a treia, unde „faux-bourdon"-ul e mult amplificat orchestral.

Un moment plin de lirism (nu primul) îl va aduce singura intervenţie a altistei solo, cu o

primă frază monodică de o simplitate de *colind* : *„Cine-a cunoscut / cine mi-a văzut / ‚Mîndru ciobănel / Tras ca prin inel /,* unde scriitura, de la monodia plină de farmec, devine, în tiparele unui rondo simplu, din ce în ce mai densă, pentru a se topi pe un mult prelungit acord final pe *la*.



Finalul reprezintă concluzia muzicală și filozofică a întregii lucrări. Recitativele tenorului, amplele arcuiri corale, restituie atmosfera începutului heterofonic și fac „rapeluri" de crîmpeie motivice. Amploarea acestui final este însă o amploare care se refuză apoteozei zgomotoase. Dimpotrivă. Compozitorul a subliniat aici *reculegerea*, seninătatea și discreția deznodămîntului dramei mioritice. E aici, o intuire profundă a textului popular, o contopire, o re-trăire a lui, prin prisma unei sensibilități pline de frumusețea cîntecului popular, de la *bi* și *tricordia* arhaică, sau aulosul ancestral, la retopirea în forme neo-baroce, pînă la suprapunerea unor procedee contemporane, așadar, o sinteză, un fapt de cultură de primă însemnătate pentru muzica noastră.

După această sumară descriere „anatomică", e necesar să aruncăm o privire asupra unor componente ale limbajului muzical.

Cu care să începem ? Firește, cu structura melodică, avînd, evident, un rol conducător în oratoriu. Nici aceasta nu face excepție față de caracterul *sintetic* al concepției muzicale. Se pornește de la elemente melodice primare, acele *bi* și *tricordii* de esență străveche, se continuă cu tetracorduri „albe", pînă la bogăția cromatică (apropiată „totalului cromatic") a primei părți.

Natura melodicii mai îmbracă și aspectele unei largi îmbrățișări a ariei folclorului nostru. Întîlnim, deci, intonațiile — preponderente — de doină, cu echivalentul instrumental „aulodic" al cîntecului din fluier, urmează apoi cele de bocet, cîntec de leagăn sau cîntec „giusto" cu ritmică asimetrică ; intonația de *colind* e prezentă, spre sfîrșit, cu sublinieri monodice ; *Fuga* aduce, într-o ritmică de astă dată foarte simetrică, intonația de dans.

Heterofonia, monodia, isoanele și pedalele de tot felul împînzesc firesc partitura. Alături de ele și tot atît de firesc — apar elementele de polifonie liberă sau imitativă, procedee de „ostinato" etc. Desigur, se poate imagina și o „Mioriță" complet eliberată de elementele de scriitură neo-barocă, semnalate la momentul cuvenit. Ar fi, poate, expresia unui „neaoșism" sau a unei noi atitudini estetice, virtual posibilă.

Autorul, însă, subliniind, sau mai bine zis integrînd — fără ostentație — elementele de scriitură amintite, a izbutit, în cadrele unui stil unitar, o integrare a *Mioriței* ca fenomen *particular*, dar *aparținînd* culturii europene, neizolată de ea.

Fenomen vizibil, de pildă, în scriitura corală ce respiră din plin prin tradiția madrigalului renascentist, a stilului concertant. Culoarea corală e mereu adecvată expresiei (ca în orice operă de artă izbutită !), densitatea ei variabilă, îndrăznelile sonore, nu puține, sînt „aduse" pe nesimțite, cu o știință fără greș. Întreaga lucrare respiră și stă sub semnul unei nobile *vocalități*, însușirea, cred, cea mai de seamă a compozitorului. Stilul acestei vocalități are însușirea rară, prin „baia" de modalism la care face apel, să consolideze stilul coral românesc într-o lucrare de o respirație și o problematică deosebită.

Iată de ce, îndrăznim a o spune, s-a realizat prin această *Mioriță*, un apreciabil *salt* în creația noastră.

Dacă în creația instrumentală lucrările enesciene ca *Sonata* a III-a sau *Simfonia de cameră* sînt exponente de seamă ale unei gîndiri muzicale românești, în muzica corală și — implicit — vocal-simfonică ele nu-și aveau corespondentul.

Avem însă acum *Miorița* de S. Toduță.

Meritul ei nu este doar acela de a fi turnat în tiparele clasice sensibilitatea unui popor.

Aceste tipare, însă, conțin niște germeni, deloc neglijabili, pe care se poate continua ceva. Văd crescînd, din *clusters*-urile și heterofoniile *Mioriței* un nou Luigi Nono, român.

Astfel, Miorița nu închide, ci consolidînd, deschide culturii noastre posibilitatea unui „nou val" în muzica corală românească.

Dar egala-vom vreodată frumusețea ei ?

Opera DECEBAL

de Gheorghe Dumitrescu

Urmînd o meritorie tradiţie, Opera Romînă a deschis stagiunea cu o creaţie românească în primă audiţie : monumentala tragedie muzicală *Decebal,* de Gheorghe Dumitrescu. Abordînd genuri muzicale diverse, de la lieduri, coruri, muzică de cameră şi muzică de film, pînă la simfonii, oratorii şi opere, Gheorghe Dumitrescu îşi orientează cu precădere, de aproape două decenii, activitatea sa principală spre făurirea unor opere şi oratorii istorice, care reflectă într-o măreaţă frescă muzicală momentele cele mai importante din zbuciumata epopee a poporului român. Acum, cînd opera *Decebal* (terminată cu 12 ani în urmă) a văzut lumina rampei, putem avea viziunea întregului ciclu, în ordinea sa cronologică : *Decebal, Ion Vodă cel Cumplit, Tudor Vladimirescu, Răscoala, Fata cu garoafe şi Zorii de aur.* Poporul român este fără îndoială, personajul principal, ca făuritor al istoriei sale, prin luptă şi jertfă pentru unitatea şi libertatea naţională.

Cercetînd cu pasiunea unui adevărat arheolog vechile izvoare ale antichităţii şi, în special, viaţa strămoşilor noştri, dacii, „cei mai viteji şi mai drepţi dintre traci", cum spunea Herodot, ca şi ritualurile, datinele şi obiceiurile lor, compozitorul a acumulat materialul documentar-informativ necesar, cu ajutorul căruia a elaborat libretul lucrării sale. Avînd o vastă experienţă în domeniul creaţiei de operă şi al efectului

scenic, Gheorghe Dumitrescu şi-a construit dramaturgia operei bazîndu-se atît pe conflictul personajului principal, poporul, condus de Decebal, împotriva trădătorului Bato cît şi pe planul luptei cu cotropitorii romani, luptă pierdută eroic şi glorificată prin jertfa supremă închinată triumfului demnităţii omului. Acţiunea dramatică are o continuă acumulare de tensiune imprimînd operei un caracter de un autentic tragism. Libretul cuprinde o seamă de întîmplări episodice, legate de complotul lui Bato, dragostea pătimaşă a lui Bicilus pentru fiica lui Decebal, Argesa. Simbolic la capătul acestor întîmplări, care deseori sfîrşesc prin moartea eroilor după înfrîngerea dacilor şi sacrificiul sublim al regelui lor, Drigisa, soţia lui Decebal, reaprinde focul altarului patriei ; flacăra eternă, stinsă de gestul trădător al lui Bato se înalţă împreună cu flamurile victorioase ale cuceritorilor romani, marcînd momentul sublim al primei clipe în care istoria va consemna geneza poporului român.

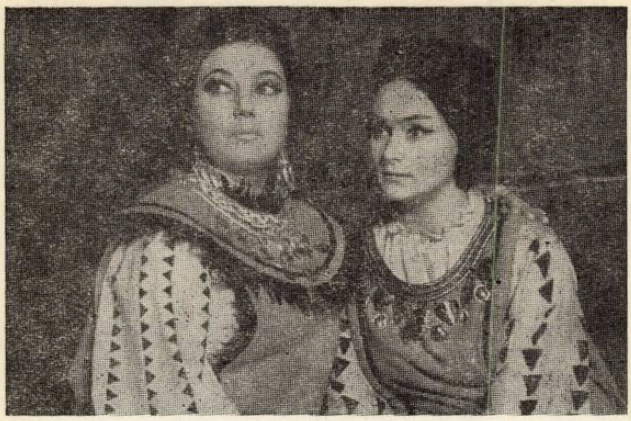
Partitura urmăreşte îndeaproape acţiunea şi contrastele născute din conflict. Compozitorul se inspiră din izvorul nesecat al folclorului valorificînd străvechile ritualuri, datini şi obiceiuri. Mijloacele sale de expresie, caracterizate printr-un melos de esenţă modală, utilizează o ritmică variată şi pregnantă, o armonie simplă dar sugestivă. Orchestraţia este robustă, dar aerată şi transparentă. Deşi suflătorii de alamă sînt folosiţi din plin, alături de o bogată percuţie, chiar în momentele de mare intensitate dramatică, orchestra nu acoperă elementul principal al partiturii operei — vocea. Aceasta găseşte totdeauna modalitatea necesară pentru a trece rampa, pentru a fi auzită şi înţeleasă.

Din partitura lui Gheorghe Dumitrescu se desprinde acel stil propriu compozitorului, un limbaj muzical caracteristic care s-a născut odată cu oratoriul *Tudor Vladimirescu* şi care, alături de anumite motive şi leitmotive, conferă operelor sale o personalitate viguroasă caracterului ciclic. Tragedia muzicală *Decebal* este o remarcabilă reuşită a muzicii româneşti contemporane. Ea se situează calitativ la nivelul celorlalte creaţii vocal-sifmonice ale lui Gheorghe Dumitrescu.

Opera este împărţită în patru acte (7 tablouri cu stiluri sugestive : Săgetătorii de nori, Cetatea Buridava, Argeza, Munţii, Moartea Argezei, Bocetul, Flăcările Sarmisegetuzei). Au impresionat în mod deosebit prin atmosfera lirică, meditativă, Prologul şi Epilogul orchestral, precum şi alte momente şi episoade din care amintim, „Sacrificarea fecioarei dace“ — în care muzica gingaşe, duioasă la început, capătă treptat accente dureroase prin suprapunerea a două teme constrastante — scena „orgiei adepţilor zeului Dionysos“ — o realizare în care mijloacele sonore instrumentale şi vocale se întrepătrund cu cele coregrafice şi cu efectele de lumină clar-obscure, culminînd cu cîntecul de beţie al lui Bato şi de batjocoră adresat lui Deceneu (regele-preot care a ordonat stîrpirea viţei de vie). Remarcăm de asemenea Monologul lui Decebal din actul II, ca şi toate intervenţiile personajului de-a lungul operei, cu o ţinută cînd sobră, solemnă sau sentenţioasă, cînd duioasă şi calmă, Aria Argezei, care pentru salvarea Daciei renunţă la împlinirea iubirii ei, pentru Bicilis. Duetul Bicilis-Ardalus confruntă muzical două atitudini : una dură, violentă, în slujba răzbunării şi alta caracterizînd puritatea şi curajul. Intermezzo-ul simfonic din actul III sugerează foarte plastic lupta vitejească a dacilor contra invadatorilor romani reamintindu-ne, prin unele desene melodice scurte şi acele bine cunoscute triole, episoadele adunării pandurilor lui Tudor şi a luptei lor contra asupritorilor. Bocetul din actul IV, cîntat de Drigisa şi un grup de preotese şi femei dace este o pagină muzicală de o rară frumuseţe, profund expresivă, o secvenţă care pregăteşte atmosfera finalului operei (Flăcările Sarmisegetuzei).

Sîntem îndreptăţiţi să elogiem întregul colectiv al Operei Române, care printr-o muncă îndelungată şi printr-o sinceră dăruire a realizat un spectacol grandios, primit cu multă simpatie de public. Excelenta viziune de ansamblu a

Basul Nicolae Florei



Mezzosoprana Iulia Buciuceanu şi soprana Eugenia Moldoveanu

regizorului Jean Rînzescu, care poate fi considerată un succes al carierei sale a imprimat spectacolului, în deplin acord cu scenografia sugestivă a lui Ion Ipser, un caracter monumental dar, în acelaşi timp, o simplitate firească adînc grăitoare. Decorurile lui Ion Ipser vorbesc spectatorilor despre seriozitatea, talentul şi hărnicia strămbunilor noştri, care au devenit permanenţe ale poporului român. Masivitatea arhitecturii, eşalonarea planurilor, adîncimea perspectivei, efectele de lumină (alb-negru), efectul de nori şi ceaţă din tabloul munţilor au suscitat admiraţia. Evitîndu-se ostentaţia gesticii obişnuite, grandilocvente şi convenţionale, neadecvată unui asemenea climat, personajele au căpătat, în general, o atitudine statuară.

În rolul dificil al lui Decebal (personaj prezent aproape în toate tablourile) am apreciat vocea tot mai unitară, mai clară şi mai suplă a basului Nicolae Florei, atitudinea sa scenică demnă, cu accente dure, sentenţioase, cu inflexiuni redînd înţelepciune şi blîndeţe în judecată sau duioşie, de tată iubitor. O creaţie remarcabilă a realizat şi Iulia Buciuceanu, în rolul reginei Drigisa. Vocea sa excepţională de mezzo, a răsunat dramatic (chiar tragic) în registrul grav, în contrast cu dulceaţa lirică a mediului şi claritatea strălucitoare a acutelor. Impresionant prin meşteşugul utilizării glasului său generos, cu multiple nuanţe coloristice, basul Viorel Ban s-a impus în rolul trădătorului Bato, mai ales în Cîntecul de beţie şi în Cîntecul lui Deceneu. Baritonul Dionisie Konya s-a relevat prin noblеţea cîntului ca şi prin ţinuta majestuoasă a marelui preot Vezina. Am remarcat cu multă satisfacţie două elemente tinere care prin vocile lor de calitate şi prin agreabila prezenţă scenică constituie două promisiuni certe pentru opera noastră : tenorul Vasile Moldoveanu (Ardalus) şi soprana Eugenia Moldoveanu (Argesa). În rolul lui Ardalus am mai ascultat şi pe tenorul Ion Stoian, darnic în expresia scenică dar parcimonios în folosirea glasului iar în al Argesei pe soprana Mariana Stoica, la care am fost impresionaţi de un puternic temperament dramatic. Subliniem de asemenea vocaliza plină de poezie a Gabrielei Olariu (Păstoraşul), gingăşia Corneliei Angelescu (o fecioară dacă), cîntul sincer, naiv al lui Cristian Mihăilescu (străjerul). Tenorii Constantin Iliescu (Bicilis, comandant dac) şi Gheorghe Iliescu (Diegis, fratele lui Decebal) prezintă de asemenea elemente de reţinut, îngăduindu-ne să fim convinşi că pe parcursul următoarelor spectacole ale operei vom aplauda creaţii din ce în ce mai expresive.

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu este bine cunoscut ca un neîntrecut creator de coruri. Chiar în cuprinsul unei opere, fragmentele corale necesită o atenţie deosebită şi o pregătire minuţioasă pentru a fi pe deplin valorificate. Maestrul de cor Stelian Olariu a depus o muncă devotată în finisarea corurilor operei *Decebal,* cu o competenţă bine cunoscută, dublată de mult bun simţ şi inteligenţă muzicală. Au captat atenţia publicului, prin omogenitate, supleţe şi colorit, corurile grupului de fete care depun flori la altar, intonaţiile rituale din secvenţa împodobirii miresei, bocetul din actul IV, accentele de mînie ale femeilor dace cînd îl ard de viu pe Bato, precum şi numeroasele intervenţii ale corului mixt sau bărbătesc : cîntecul de batjocoră al complotiştilor cu refrenul „Deceneu", intonaţiile preoţilor invocînd ocrotirea lui Zamolxis, corul ostaşilor care depun jurămîntul etc.).

Stăpînind autoritar ansamblul vocal-instrumental, dirijorul Paul Popescu a reuşit să estompeze intensitatea uneori excesivă a alămurilor şi percuţiei şi să dozeze judicios planurile sonore pentru a da posibilitatea vocilor să se facă auzite. Printr-o execuţie bine pusă la punct, întreaga orchestră şi dirijorul său, alături de toţi ceilalţi interpreţi ai Operei Române au contribuit la succesul bine meritat al primei audiţii a operei tragice *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu.

AL. COLFESCU

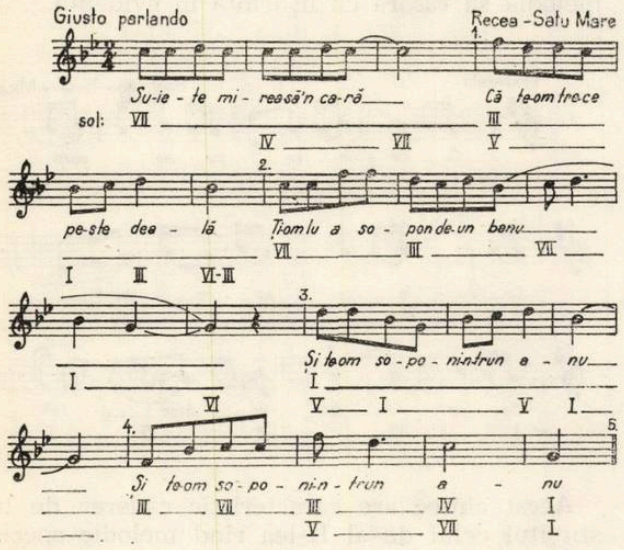
Armonizarea cîntecului popular românesc

— texte inedite de Sabin V. Drăgoi —

V

Armonizarea cîntecelor din regiunile influenţate de dialectele limitrofe (Cîmpia Ardealului, Mureşul de Sus, Năsăud şi Tîrnave).

Aceste cîntece n-au o personalitate caracteristică, proprie lor sau o au în prea mică măsură din punctul nostru de vedere, adică al armonizării lor. Ele poartă pecetea dialectelor vecine sau dovedesc o vădită influenţă a muzicii populare maghiare, fiind vorba uneori de împrumuturi adaptate caracterului şi culorii locale, uşor de recunoscut.



Cîntecul sus prezentat este în mod cert un împrumut de la folclorul maghiar, dar adaptat la specificul nostru. Nu este cazul să facem un istoric sau să demonstrăm formele de pătrundere, zona de influenţă a folclorului maghiar adaptat specificului nostru deoarece asta ne interesează mai puţin în cazul de faţă, iar această influenţare — după cum ştim — este de fapt reciprocă (la popoare vecine). Ceea ce ne interesează în mod imperios sînt elementele de recunoaştere (deosebirile) ale melodiilor maghiare intrate în patrimoniul folclorului nostru şi adaptate caracterului şi specificului românesc. Care sînt ele ?

a) Al III-lea rînd melodic este dodekasilabic în forma originală, iar în versiunea românească versificaţia este redusă la opt silabe completate cu prelungirea ultimei care este melismată.

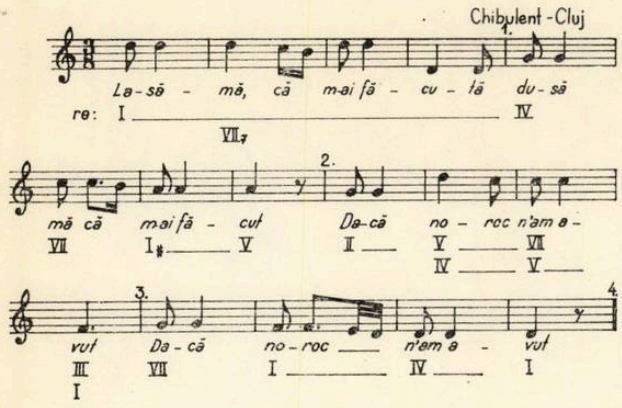
b) Originalul, adică cîntecul maghiar este format din patru rînduri melodice ; adaptarea în versiunea românească a fost lărgită prin adăugarea cu încă un rînd melodic intercalat între al III-lea şi al V-lea rînd melodic.

c) Comună ambelor popoare (fiind vorba numai de cîntecele din regiunile influenţate de dialectele limitrofe) este scara pentatonică. Conturul liniei melodice şi cadenţele nu sînt proprii muzicii noastre populare, fiind cu totul deosebite de cele prezentate şi cunoscute din dialectele studiate pînă acum (Sibiu—Făgăraş, Maramureş, Bihor, Arad—Hunedoara).

d) Primul rînd melodic este o adaptare românească, avînd o cadenţă melodică mai rar întîlnită şi anume pe treapta a IV-a. Al II-lea rînd melodic deşi termină pe treapta a III-a nu reprezintă decît repetarea primului rînd aşa cum am mai întîlnit şi în cîntecele noastre. Al III-lea rînd melodic are cadenţa pe tonică, deşi în original — numai de patru rînduri melodice — şi al IV-lea rînd termină la fel. Al V-lea rînd melodic, în versiunea românească (în original al IV-lea rînd) prin ţesătura sa melodică este tipic maghiar.

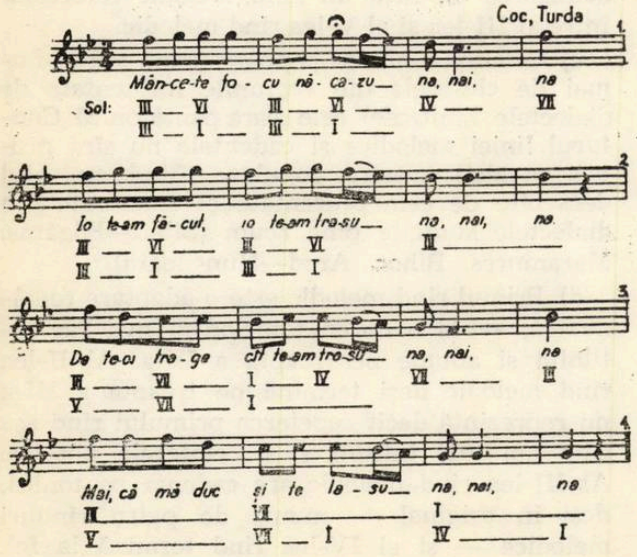
e) Ritmul punctat — caracteristic muzicii populare maghiare — apare în versiunea românească în rîndurile al III-lea şi al V-lea.

Pe lîngă indicaţiile prezentate mai sus, la armonizarea acestui gen de cîntece, trebuie să ţinem seama că ele sînt silabice, pe alocurea cu caracter declamatoric şi spre a nu întuneca, îmbîcsi linia melodică o vom puncta armonic cu acorduri bine alese.



Reprezintă un cîntec de împrumut a cărui adaptare românească este evidentă. E format din patru rînduri melodice. Sînt caracteristice prin aşezarea lor, într-o scară pentatonică umplută pe RE doric, cadenţele şi ritmul. Ritmul este derivat din originalul maghiar de 4/4 punctat.

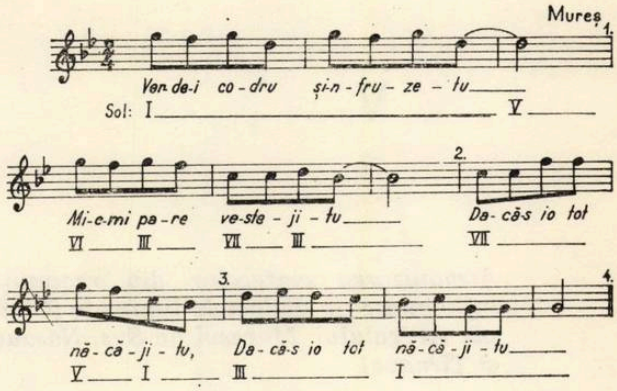
Armonizarea acestui cîntec pretinde a fi sobră, fără rafinamente căutate.



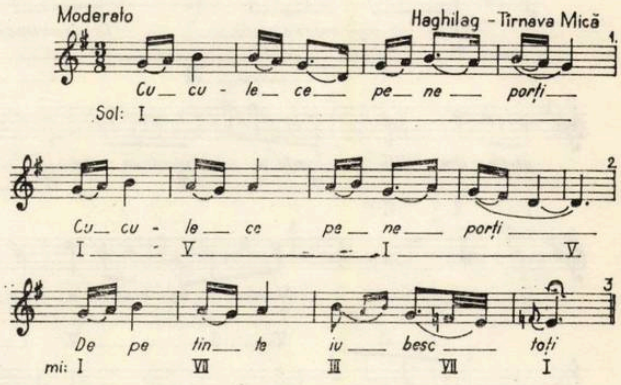
Este tot un cîntec de împrumut, format din patru rînduri melodice, al cărui ambitus cuprinde o scară pentatonică umplută. Versul este silabic (cu completarea la cadenţele ritmice a silabelor *na, nai, na* — caracteristic maghiare).

Prima cadenţă este în mod cert pe treapta a VII-a şi nu pe subton. A doua este pe dominantă — atrasă armonic de treapta a III-a spre paralela majoră —, iar a treia cadenţă este tot pe dominantă (V) şi ultima termină pe tonică.

Ţesătura melodică a acestui cîntec este tipic maghiară. Cu toate că este vorba de un cîntec împrumutat, în cazul de faţă nu putem susţine că ar fi o adaptare la specificul cîntecului popular românesc. În consecinţă în momentul armonizării trebuie să ţinem cont de acest fapt.

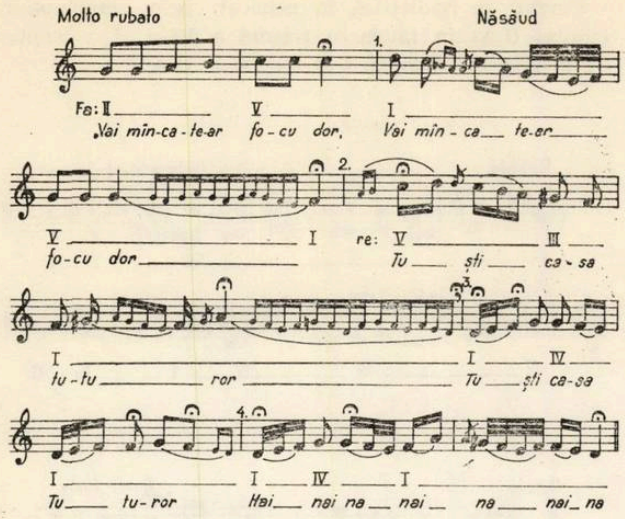


La fel este un cîntec de împrumut, dar adaptarea românească este sesizată doar în cel de al III-lea rînd melodic. Este format din patru rînduri melodice, încadrate într-o scară pentatonică curată, avînd mersul melodic şi aşezarea cadenţelor după tiparul maghiar. Deci, ca şi în exemplul precedent, vom folosi acorduri alese în spiritul propus, puţine şi ţinute, ca melodia să răsară cu uşurinţă în evidenţă.



Acest cîntec are caracteristic căderea de la sfîrşitul celui de al II-lea rînd melodic specifică dialectelor Arad—Hunedoara, precum şi cadenţa frigică cu oscilaţia treptei a II-a întîlnite de noi la studierea dialectelor Sibiu—Făgăraş şi chiar aceeaşi cezură.

Sînt şi cîntece puternic influenţate de muzica populară maghiară (mai ales zona secuiască). În acest caz armonizarea trebuie să fie în concordanţă cu conţinutul melodic.



Ţesătura melodică a acestui cîntec este într-adevăr bogată, dar aceasta nu trebuie să ne sperie. Prin eliminarea ornamentelor, prin reducerea melismelor la notele principale, ne va rămîne doar scheletul, spinarea melodică, iar de aici nu trebuie decît să stabilim notele armonice şi cele străine (trecătoare) pentru a realiza o armonizare adecvată. Iată o altă caracteristică a cîntecelor din regiunile influenţate de dialectele limitrofe pe care o putem întîlni destul de frecvent şi de care trebuie să ţinem cont pentru a reuşi o bună armonizare în stilul propus, specific.

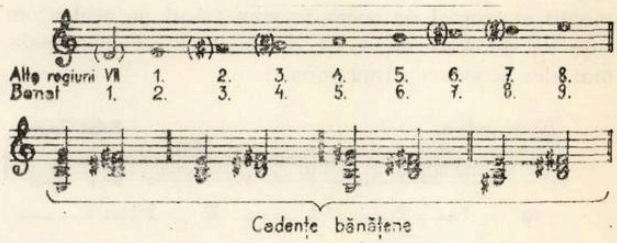
★

Armonizarea dialectului bănăţean

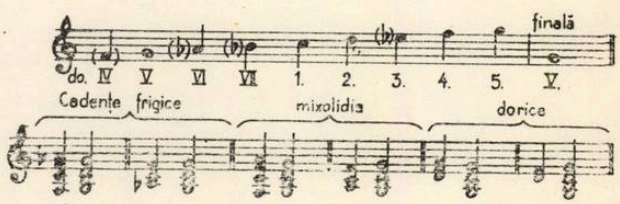
Cu toate particularităţile sale speciale, acest dialect se interpătrunde cu celelalte, păstrînd astfel multe caracteristici comune cu ele. De pildă, scara pentatonică (totdeauna umplută, completă), linii melodice bogate în melisme, cadenţe care rezultă prin căderea de pe treapta a II-a prin alunecare prin treapta a II-a pe subton (atît de caracteristică dialectului Arad-Hunedoara), cezura principală — de cele mai multe ori — la mijloc, adică după repetarea primului rînd melodic, treapta a II-a oscilantă şi altele. Ştim, că Banatul reprezintă dialectul refrenului. De asemenea, mai ştim că în armonizarea atît a lăutarilor cît şi a mai multor compozitori, care au prelucrat folclorul bănăţean, cadenţa finală de pe tonică este considerată ca cvinta acordului dominant şi armonizată în consecinţă. Cum se explică această cauză ?. În mod sigur această cauză este o urmare a efectului, care a luat naştere în urma influenţei convieţuirii cu naţionalităţile conlocuitoare şi a vecinătăţii cu sîrbii şi maghiarii (populaţia Banatului fiind eterogenă), prin a căror muzică populară — care cu mult timp înainte a făcut împrumuturi din muzica cultă apuseană, sau să zicem orăşenească — s-au infiltrat împrumuturile despre care am vorbit şi în cîntecul popular din Banat. Poporului i-a plăcut această înveşmîntare armonică a melodiilor sale, drept care, a primit-o, a adoptat-o şi astfel ea s-a înrădăcinat în decursul unui veac (stăm deci în faţa unui fapt consacrat). Bineînţeles că timp de un veac, această armonizare fiind mereu practicată ea a avut o influenţă şi asupra evoluţiei, transformării melodiilor în funcţie de această armonizare şi asupra creaţiei cîntecelor moderne şi noi. Avem obligaţia să lămurim cum se prezintă şi se explică teoretic acest lucru.

Cunoaştem, că la toate celelalte dialecte modul sau scara pe care se brodează linia melodică a cîntecului — în afară de rare excepţii — este determinat după finală, în raport cu cadenţele anterioare şi întreaga structură a melodiei, care finală, dă numele modului, scării (stabileşte tonica). Cu totul altceva se petrece în dialectul bănăţean.

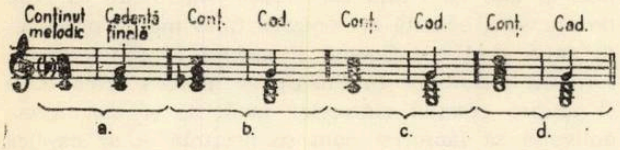
Prin interpretarea locală a *tonalităţii* se produce o deplasare a ei în sensul că *subtonul din melodiile altor regiuni se consideră în cadrul dialectului bănăţean ca ton de bază, tonul principal, tonică,* iar *finala,* tonica melodiilor din celelalte dialecte primeşte *funcţia, semnificaţia* treptei a II-a, care la rîndu-i va fi armonizată cu *acordul dominantei majore,* a cărei *cvintă* se consideră. În acest caz *treapta a II-a* a modurilor sau a scărilor din celelalte dialecte *devine* în cadrul dialectului bănăţean *treapta a III-a.*



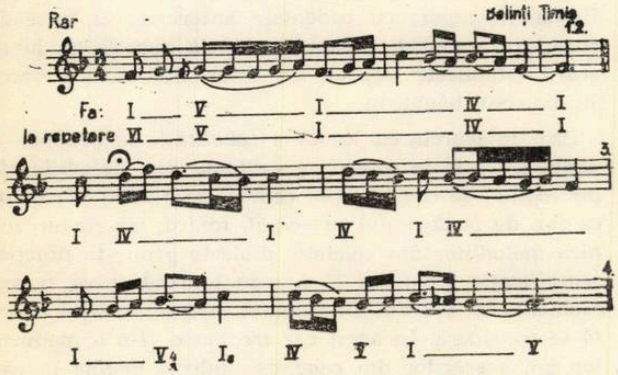
Foarte numeroase sînt şi melodiile ale căror cadenţă finală sfîrşeşte chiar pe dominanta atît melodică cît şi armonică (majoră). În acest caz avem de aface cu o cadenţă frigică. Dar în dialectul din sudul Ardealului, această cadenţă era plasată melodic între treapta a II-a şi I-a iar armonic între acordul de bază al subtonului (treapta a VII-a) minor şi tonica (treapta I-a) minoră, pe cînd în dialectul bănăţean, cadenţa sus amintită, se situează între treapta a VI-a coborîtă şi dominantă din p.d.v. melodic, iar armonic între acordul de treapta a IV-a minor şi acordul de dominantă majoră. Păstrînd aceeaşi armonie melodia apare şi din jos în sus, adică de pe treapta a II-a pe a V-a.



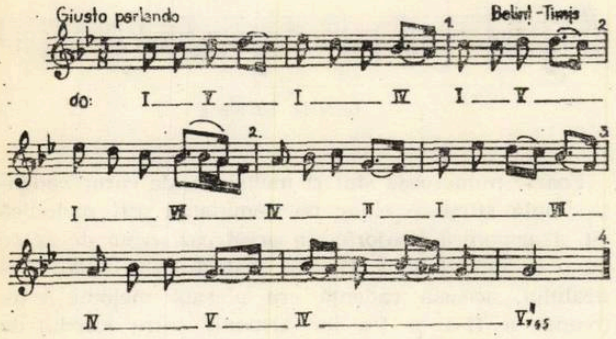
Dintre aceste cadențe *finala se va alege totdeauna* aceea care este în concordanță cu cadențele anterioare, cu scara sau modul melodiei. Astfel putem avea în dialectul bănățean următoarele tipuri de melodii determinate de scări și cadențe :



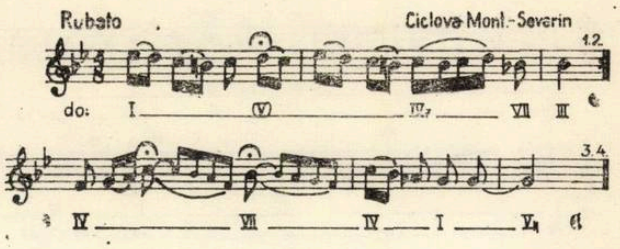
Frecvența mai mică sau mai mare a celorlalte armonii, din cadrul scării, depinde de rolul lor funcțional, caracteristic pe care-l au în cîntec.

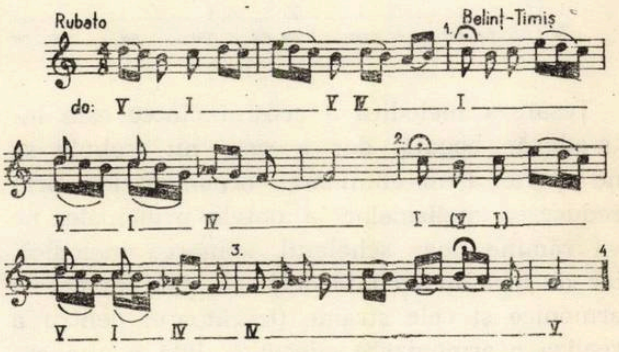


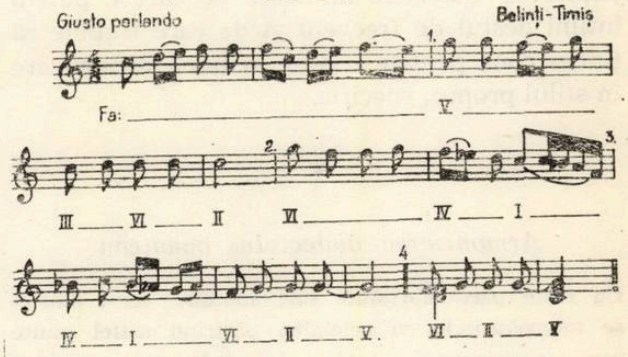
Pentru a nu eclipsa melodia în favoarea armoniei este bine să se folosească cît mai puține acorduri (armonii) și tocmai de aceea le vom folosi pe acelea cerute de țesătura melodică (în punctele ei principale, mai ales acordurile funcționale).



Finalul se realizează în general prin suprimarea cvintei (LA) în favoarea treptei a VI-a și a treptei *SI* la acordul dominant al treptei a II-a.







apărută sub îngrijirea lui Constantin DRĂGOI.

Muzică grafică sau o nouă concepție despre timp și spațiu?

— însemnări despre perioada preserială a lui Webern —

de Tiberiu Olah

În perioada compunerii „Bagatelelor" — deci în 1913 — Webern afirmă deja clar că utilizează tehnica celor 12 sunete, dar nu ne oferă în această perioadă nici o cheie precisă, pentru a dezvălui secretul folosirii lor.

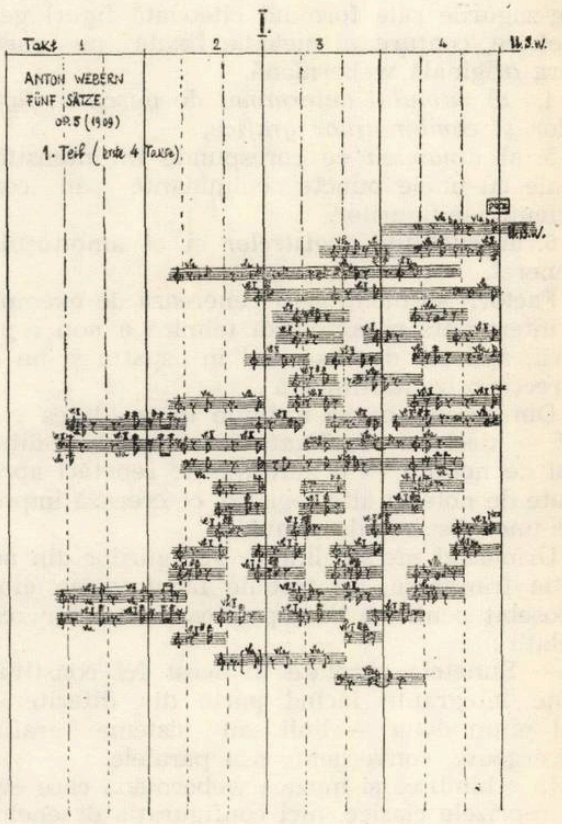
Pentru că elocvența exemplelor mi se pare evidentă, îmi permit să anticipez o idee conclusivă : sînt convins că această metodă de compoziție, ce urmează a fi descrisă, reprezintă o epocă întreagă de creație, poate și mai mult. Prin desființarea graniței artificiale dintre perioada serială și „preserială" — și această concluzie se impune în mod categoric după cele demonstrate — creației lui Webern i se imprimă o extraordinară unitate. Bănuiesc că opera lui integrală formează un sistem, un univers sonor strict organizat, în care lucrarea de față se încadrează exact ca o planetă cu sateliții săi în sistemul solar. (vezi legătura și conexiunea perfectă între opus 8—9—10) (prima parte)

Nu mai putem deci vorbi de acum înainte despre piese „scurte" weberniene, în sensul vechi al cuvîntului, ci despre o *unică operă* cu secțiunile ei interioare. În acest fel, toată creația lui (de 3 ore durată) se poate defini ca o *unică lucrare monumentală,* cu o lume sonoră organizată și strîns legată, ce se formează undeva prin negura primelor opusuri (vezi transcrierea primelor 4 măsuri din opus 5), apoi se desfășoară fără oprire întrerupîndu-se brusc — parcă în mod simbolic — în timpul primei explozii de bombă atomică.

Considerări analitice :

A. După „serializarea tuturor sunetelor" în cadrul totalului cromatic, ca în transcripția alăturată, ce respectă strict durata în timp a unor sunete, deci a părților și a compoziției, precum și toate corelațiile pe verticală, reprezentînd în acest fel o altă variantă a partiturii originale, se pot constata următoarele :

1. Autonomia și egalitatea tuturor sunetelor în cadrul seriei de semitonuri.



2. Semitonul formează — *în mod strict* — un element de construcție de bază (= septimă mare, nonă mică, „Complexe precluster").

3. Toate celelalte intervale, pe verticală, rezultă din cel puțin două direcții de mișcare ale seriilor semitonale. Aceste intervale noi constituie puncte de intersecții între două sisteme seriale semitonale.

4. Aspectul „clasic" al melodiei (în partitura originală) rezultă din diferitele conexiuni ale mișcărilor semitonale.

5. O totală emancipare a mișcărilor pe orizontală, verticală, diagonală sau în formă de cerc.

În această compoziție — se presupune că și în altele — grafica celor 12 sunete determină și generează evoluția lucrării ; mai bine zis în mod invers : evoluția lucrării determină totodată și aspectul ei grafic. Grafica (ce reprezintă în fond concretizarea unui spațiu imaginar, vezi mai tîrziu) se integrează în același timp ca o nouă dimensiune în discursul muzical.

Se creează în acest fel o nouă coordonare polifonică „pluridimensională" a diferitelor „spații sonore", în cadrul căreia „spațiile" însăși conțin mai multe straturi interioare.

Se naște un *nou principiu coordonator* al diferitelor părți componente ale discursului muzical :

1. al *spațiului imaginar* creat de compozitor,
2. al *rezultatului global* auditiv-melodic perceput
3. al labirintului instrumentației care prin zig-zagurile sale formînd cîteodată figuri geometrice, conturează melodia fixată pe partitura originală weberniană.
4. al *ritmului determinat* de mișcarea *figurilor și combinațiilor grafice,*
5. al *dinamicii* ce corespunde în intensități reale cu unele puncte culminante sau confluente ale figurilor.
6. al *evoluției registrelor* și al ambitusului general.

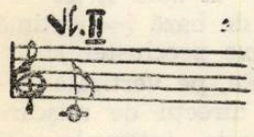
Factorii susmenționați generează de exemplu o interesantă și complexă tehnică a non repetării, aplicată de asemeni în spațiu și nu în direcție orizontal-lineară .

Din această cauză întîlnim în realitatea *plană* — deci pe cea fixată în sistemul tradițional de notație — o mulțime de repetări apropiate de note în alte registre, ce creează impresia unor distanțe de octavă.

Urmărind mersul liniilor și figurilor din notația transcrisă, nu trebuie făcut vreun efort deosebit pentru a descoperi cauza acestor corelații :

— Sunetele repetate în acest fel constituie note integrante făcînd parte din diferite — cel puțin două — linii sau sisteme grafice divergente, convergente sau paralele.

În schimb ca și muzica weberniană care evită reprizele clasice, nici configurația desenelor, nici asamblajul lor nu se repetă niciodată.



Exemple din partea I.

Măsura 2,

sunet din prima linie descendentă

Măsura 3,

începutul liniei 2 descedente

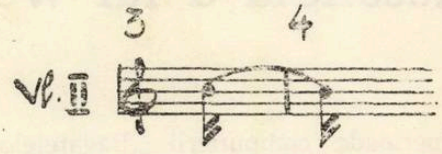
Măsura 4,

sunet din linia 3, descedentă

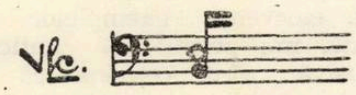
Există și o situație inversă în cazul cînd anumite sunete alcătuiesc puncte de întîlnire, noduri, note comune pentru *linii diferite.* Deși acestea *în realitate* sînt notate o singură dată, într-un spațiu imaginar ele pot exista de două ori.

Sînt foarte interesante din acest punct de vedere următoarele :

De exemplu, dacă în partea III-a sunetele *la, la bemol, sol, (jos, măsura 1)* pot lipsi, nefiind obligatoriu să legi fa diez (măsura 2, jos) de elipsa creată, prin proiectarea de sus în jos a acestor note, în partea III-a, măsura 3 face parte concomitent din arcul de sus și cel de jos al elipsei. Fiind vorba totodată de 2 șai-



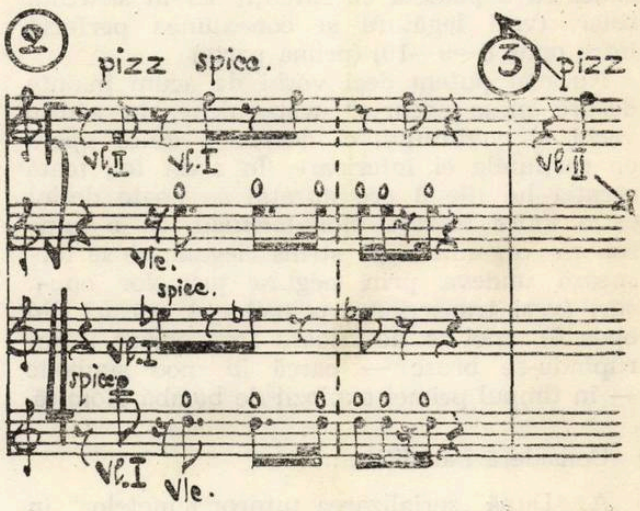
sprezecimi legate, ambele note se pot distribui — una cîte una — pe locurile prevăzute din cele două linii.

La fel 

În partea III-a, măsura 8 face parte din 2 linii, din cea pătrată de sus și din cea triunghiulară de jos.

Fiind note repetate, ele se pot „desmembra" într-așa fel încît anumite sunete ale ei să facă parte din diferite sisteme grafice (adică serii de 12 sunete).

E foarte interesantă „situația" din partea II-a, măsurile 2—3 (În notație real perceptibilă)



Primul sunet fa, vl II, pizz ca și primul sunet re, vl I, spicc formează distanțe de octave pe o desfășurare sonoră plană. Dar, împreună cu primele note ale vlei, mi flag, vl I mi mol spicc, ele crează jos o altă linie serială. (vezi partitura transcrisă). Iar sunetul *fa, vl II, pizz,* din măsura următoare apare ca un punct de legătură pentru două direcții :

una care va începe cu fa diez, măsura III-a sus şi alta care continuă cu mi, măsura III-a jos (partitura grafică) (Nici Pousser nu observă multidimensionalitatea desfăşurărilor serial-semitonale din epoca „preserială" a lui Webern (die Reihe nr. 2, Weberns organische Chromatik. 1. Bagatelle), cu toate că face unele observaţii „metodice" subtile ca de ex. despre principiul „octaviant". Apartenenţa lor la mai multe lanţuri de atracţii, la diferite cîmpuri armonice face posibil, ca aceste note să nu mai fie tratate ca distanţe octaviante, ci ca sunete *absolut diferite.*

Cu toate acestea Pousseur le aşează pe un singur plan linear-orizontal : „Aceste trei note repetate (se referă la primele 5 măsuri din 1. prima parte a Bagatelelor) — două în diferite registre — nu constituie începuturi pentru o nouă dezvoltare a totalului cromatic", ci se încadrează în acest prim circuit de legătură... (ambele citate : pagina 59).

Sau mai tîrziu :

„Deja putem trage o concluzie din cercetările noastre : Webern n-a fost preocupat, asemănător lui Schönberg, pentru ca să declare egalitatea orizontalului şi a verticalului, şi să folosească aceleaşi scheme intervalice pe cele două dimensiuni convenţional-amorţite(ce contribuia şi mai mult la contradicţia lor) (pagina 65) etc...

RITMUL rezultă din distanţele determinate dintre note, după locul pe care-l ocupă fiecare sunet în figurile grafice din care face parte.

Prin suprapunerea acestor valori de durată, rezultate în acest fel, Webern creează o extraordinară expresie ritmică anihilînd cîteodată orice pulsaţie de tip tradiţional. În această privinţă aş da ca exemplu partea III-a, măs. 4 „partea dreaptă concavă a mişcării circulare". S-o comparăm cu partitura originală ! Rezultatul melodic webernian se îndreaptă la fel în 2 direcţii contrarii, cu o ritmică ce se accelerează treptat. Accelerarea culminează în *cvintoletele de treizecidoimi.* Viteza acestora reprezintă aproape o verticalizare acordică ca şi curbura din „notaţia grafică" ce se îndreaptă parcă într-o linie verticală.

Mişcarea de treizecidoimi e în acelaşi timp şi mişcarea (reală), de cea mai mare viteză din toată lucrarea, care împreună cu elipsa din care face parte, e plasată spre centrul lucrării.

Celelalte treizecidoimi — şi aici revenim la problema repetării — împreună cu alte sunete „insistente într-un registru" apar ca *dinamizări interne ale unei singure durate.* În acest joc dinamicoritmic pauza poate avea un rol foarte important ! (Vezi flageoletele deja citate ale violei şi violoncelului din partea II-a, măs. 2 ; violoncelul în părţile III, măs. 6, 7, 8, 9, sau IV).

E clar că aplicînd acest procedeu se pot repeta şi cîte 2 note (alăturate sau din diferite registre). Deşi acest principiu asociază la prima vedere cu figuraţia muzicii clasice, notele repetate în acest fel se încadrează perfect — fiecare „la locul ce i s-a prevăzut — în sistemul grafic adică în seria de 12 sunete.

Ca de exemplu vla. din Partea I, măs. 2, vl I din partea II, măs. 2, vl I, vl II din partea III, măs. 2 (vl I şi măs. 3) vl I din partea IV, măs. 1–2, vl II din partea IV, măs. 5—6 etc.

(Acest procedeu e folosit mai tîrziu şi în „Variaţiile" cornului din partea II-a a Simfoniei)

O altă constatare importantă !

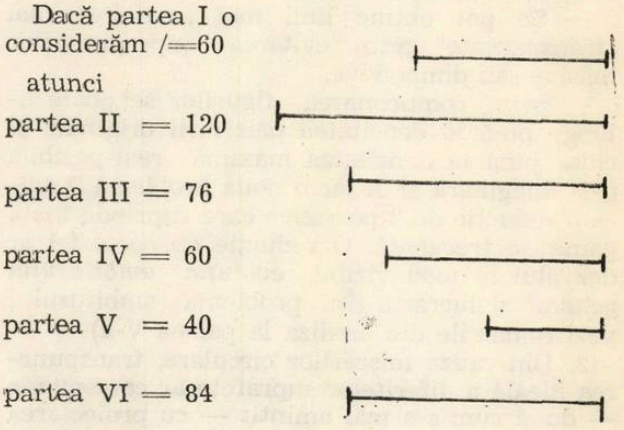
Liniile şi figurile cu straturile lor interioare au fiecare *o altă viteză a desfăşurării lor în timp !* Din aceste ciocniri de timpi diferiţi, rezultate din acele viteze diferite cu care se mişcă figurile suprapuse, se naşte *„Timpul muzical unitar"*, adică cel perceptibil în realitate.

(Asemenea probleme există şi în muzica clasică ! Nu numai în domeniul cunoscut al polifoniei ci şi pe un plan — aş îndrăzni să spun— mai subtil ! Am în vedere ritmul metronomic, deci cel mai direct şi nemijlocit perceptibil, cu care evoluează o lucrare şi ritmul (duratele) cu care evoluează diferitele „grade" şi „trepte" ale evenimentelor armonice. Rezultatul interacţiunilor acestor două „cîmpuri muzicale", se legiferează tot atît de uimitor ca şi consecvenţa dodecafonică — de alt ordin — a lui Webern ! (Un studiu, în curs de sintetizare, al subsemnatului, bazat pe unele expuneri de la Conservatorul din Bucureşti)

Pentru întocmirea unei grafici fidele în scopul redării exacte a *scurgerii timpului* din întreaga lucrare, ar trebui transformate corelaţiile metronomice indicate, în corelaţii (distanţe) grafice corespunzătoare. Evident că în acest caz unitatea de timp din prima parte ar fi determinantă ca raport şi pentru celelalte părţi. În cazul de faţă unitatea de bază coincide — întîmplător sau în mod conştient — cu ritmul cotidian, adică = 60.

Relaţiile (orizontale) ar fi aproximativ următoarele :

Dacă partea I o considerăm /=60
atunci



După cum se vede, I-a parte este urmată brusc de o mişcare în dublă viteză, dar după piesa II-a, respectiv în III, IV, V, urmează o încetinire treptată.

Cele două extreme sînt simetrice prin raporturile ce le simbolizează : 1.) după prima parte urmează o mişcare dublu-accelerată, iar 2.) finalul reprezintă o dublă accelerare faţă de piesa a 5-a.

Dar pentru că am intra în domenii prea cunoscute sau în domenii ce în configuraţia celor prezentate ar necesita un alt studiu de amănunt, să ne oprim.

E clar că în cadrul sistemului nostru actual de notaţie, ar fi imposibilă demonstrarea în ansamblu a continuităţii liniilor, pentru că fiecare parte ar necesita o altă dimensionare şi o altă distanţare verticală a portativelor.

DINAMICA sonorităţilor este deasemenea strîns legată de mersul şi conturul figurilor grafice. Punctele culminante ale cercurilor şi liniilor cu colţurile, unghiurile şi pătratele lor, sau suprafeţele pe care se întîlnesc acestea, reprezintă în acelaşi timp şi culminaţii sonore reale în f sau ff.

În percepţia noastră auditivă însă fenomenele amintite par a fi imprevizibile. (Cred că notaţia grafică ne poate ajuta şi pentru a cerceta gradele de entropie ale muzicii weberniene). În afară de coincidenţa lor exterioară cu un contur imaginar, aceste erupţii reprezintă mult mai mult decît un simplu „grafism ilustrativ". Ele exprimă noi legităţi ale discursului muzical ! Această *sintaxă a expresiei noi* a fost intuită în mod extraordinar de către Webern !

Desigur, folosirea organizată a celor 12 sunete constituie o trăsătură conştientă a creaţiei lui. Această fantastică ordonare grafică însă *derivă* din aplicarea consecventă a şirului de 12 sunete şi nu invers !

Lumea figurilor apare în urma *concretizării unui spaţiu sonor imaginar, în care se renasc şi se reconstituiesc simetriile expunerilor iniţiale ce au fost mascate şi evitate într-o desfăşurare pe linie orizontală !*

1. Aceste figuri întotdeauna oarecum simetrice se pot desena în diferite feluri :

— „partea de sus" poate fi transpusă în toate cazurile „jos" şi invers.

— Se pot obţine linii mai „aerisite" mai „transparente" prin evitarea suprapunerilor masive sau dimpotrivă.

— prin comprimarea figurilor se poate ajunge pînă la densitatea partiturii originale şi chiar pînă la densitatea maximă real-posibilă (cea imaginară ar fi iar o nouă problemă !) adică o reducţie de 2 portative care cuprinde toată gama de frecvenţă. O reducţie de acest fel ar dezvălui în mod vizibil *evoluţia ambitusului general* al lucrării. (În problema ambitusului vezi remarcile din analiza la partea V-a)

2. Din cauza mişcărilor circulare, transpunerea ideală a diferitelor suprafeţe ar corespunde — după cum s-a mai amintit — cu proiectarea acestora prin forme multidimensionale (globuri sau alte forme complexe). În acest fel s-ar putea sugera un spaţiu pluridimensional.

În acest context s-ar rezolva şi transformarea corelaţiilor metronomice în distanţe „spaţiale"...

Revenind la legătura strînsă dintre dinamică şi figurile din „partitura grafică" constatăm următoarele coincidenţe uimitoare :

În această muzică cu nuanţele ei generale de p, pp, ppp, accentele în f sau ff apar parcă numai pentru a face o legătură între două complexe (unităţi) grafice.

Partea I — măs. 7, sunetele *sol, sol diez, f*. Cele două note formează un punct tangenţial, *sol* fiind ultima notă din prima iar *sol diez* prima notă din cea de a doua figură.

Partea II-a, *măs. 4, sunetul si, (sus) f*, reprezintă *exact* un punct de intersecţie între cele două „conglomerate" ca şi *măs. 4, sunetul mi b, jos*

Partea III-a măs. 5, sunetul *sol diez, f* (sus e punctul cel mai extrem din partea dreaptă a elipsei (cercului). Iar măs. 5, sunetul *re, sf* (mijloc) şi măs. 5, sunetul *sol, sf* (jos) legături între cele două figuri, continuă crescendoul început *exact* în măs. 4, sunetul *la, mf* (jos) care este prima notă din noul desen „romboidal".

Întărind parcă şi interiorul acestei figuri, crescendoul durează pînă la punctul unde ar urma să fie cele două unghiuri extreme (măs. 7), terminîndu-se exact pe locul unde ar trebui să fie unghiul cel mai ascuţit.

Extraordinare coincidenţe ! Iar ne putem întreba ! Oare aceste desene n-au fost construite, în mod real, chiar de către Webern ? O analiză atentă confirmă din nou, că argumentele după care notele respective sînt puncte nodale şi din punct de vedere strict serial — adică începuturi, centre, sfîrşituri — rămîn valabile ! *(sol diez)* sfîrşit şi început, *sol şi la* la fel etc...)

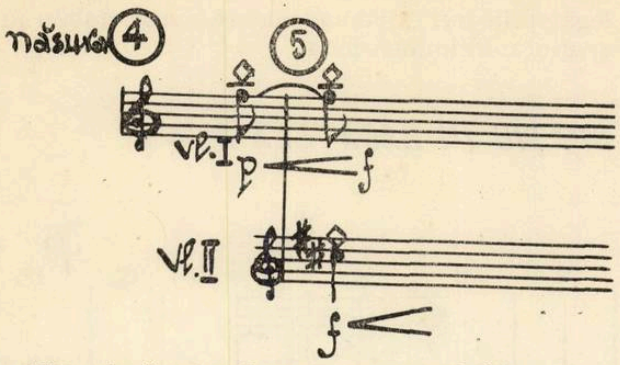
Partea IV-a e o piesă şoptită parcă numai în ppp şi pp, fără nici o altă nuanţă. Elementul dinamic reprezentat prin figuraţii şi repetări de note (în sensul celor amintite mai înainte), alcătuieşte combinaţii geometrice extrem de interesante (ca de exemplu cea din interiorul hexagonului).

Partea V-a, scrisă la fel în pp general şi avînd grafica cea mai simplă e articulată dinamic printr-un joc simetric de arco-pizzicato. Analiza detailată ataşată mai jos confirmă că această parte mult analizată ridică probleme extrem de interesante.

Grafica simetrică şi mai redusă ca suprafaţă a acestor două bucăţi e în deplină concordanţă cu liniştea dinamică din interiorul lor.

Partea VI-a. Fermata şi culminaţia coincid cu cele două unghiuri „verticale" ale paralelogramei.

Crescendoul început în colțul de jos



(Citat după original, vezi notația grafică !)

se termină printr-o fermată în colțul de sus al unghiului. E foarte interesantă întîrzierea „în spațiu" a sunetelor (măs. 9), *sol, sol diez ;*
E de remarcat că aceste două note au mai fost întîrziate în mod similar la sfîrșitul părții a II-a ! Le putem considera în același timp și anticipații !

Ele pot lega ultima parte din prima asigurînd în acest fel „rotația mare" a lucrării.

1. Notele *sol, sol diez* se încadrează în linia cea mai înaltă a primei părți deasupra lui *sol b* (măs. 2, partea I-a). În acest fel se formează o linie perfectă de continuitate între cele două mișcări.

2. Notele sol, sol diez pot fi așezate în linie directă cu sol, la b, din măs. 2, partea I-a. În acest caz se vor forma unghiuri și linii interesante între cele două părți, iar „misterioasele flageolete" „mi" se vor încadra înaintea notei „mi b" din măs. 1, partea I-a.

Aceste flageolete din măs. 8, partea VI-a par a fi singurele „note protestatare" din toată lucrarea. Ele au „refuzat" parcă să se transforme în sunetul la, și să se încadreze în rînd pe locul gol din partea dreaptă (vezi grafica) ce era prevăzut pentru ei. Au „acceptat" prezența sunetului „la" doar ca loc de atac pentru flageotet. Dacă nu e vorba de o greșeală de tipar — flageoletele „la" fiind într-adevăr note reale — atunci rolul lor se poate limita deocamdată la cele spuse mai sus. Nu e exclus ca aceste „note enigmatice" (inclusiv și prin dublarea lor) să se încadreze în configurația celorlalte opusuri.

Ca o ultimă remarcă se mai poate afirma, că nota „mi" are un „rol central" din punct de vedere strict „dodecafonic" :

În partea I-a „mi b" e începutul unei serii descendente iar în partea II-a „mi-ul — cel de al 12-lea sunet — constituie baza unei noi mișcări ascendente. (Din punct de vedere grafic partea a doua e inversarea primei figuri !). „fa"-ul din partea III-a poate fi considerat ca al 12-lea sunet descendent din „mi".

Complexele „preclusteră" din piesele IV și V, bazate pe mi, mi b, do diez, se afirmă cu multă insistență.

În final din „mi" pornește o curbă ascendentă, mai tîrziu sunetele do diez, re, mi b, mi, apar pe punctul culminant. În acest context flageoletele „mi" pot reprezenta o aluzie la „vechiul simț tonal" ? !

Se poate vorbi deci despre adevărate centre „seriale" sau chiar „tonale" (dar nu în sens linear — orizontal ci „multidimensional").

Să revenim la notația grafică.

E clar că nu numai fuziunea ultimei părți cu prima e perfectă, ci și a celorlalte mișcări între ele.

Pe lîngă această *rotație mare,* există o mișcare circulară a părților însăși, iar fiecare piesă la rîndul ei rezultă din mișcările în circuit ale diferitelor sale linii sau forme.

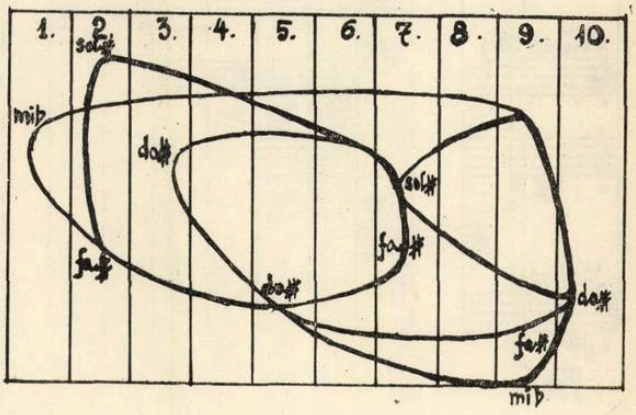
În consecință : avem 3 tipuri de mișcări circulare :

1. Rotația lucrării întregi,
2. a fiecărei părți,
3. din interiorul pieselor

Pe baza celor expuse se poate conclude fără să mai existe vreun dubiu, că mișcările circulare se desfășoară într-un spațiu „sonor" multidimensional. Deatfel se poate convinge oricine dacă leagă în circuit figurile vreunei părți într-așa fel ca anumite sunete „nodale".

— de la început și de la sfîrșit
— din partea de sus și jos
— din diagonalele celor patru colțuri ș.a.m.d. să formeze *continuități circulare* în cadrul desfășurărilor de serii.

În partea I-a de ex. se obține o construcție „în spațiu", prin legarea eliptică a unor puncte ca :



Operația poate fi dusă mai departe, pînă cînd se ajunge la o continuitate multidimensională perfectă, în care toate corelațiile ies în evidență.

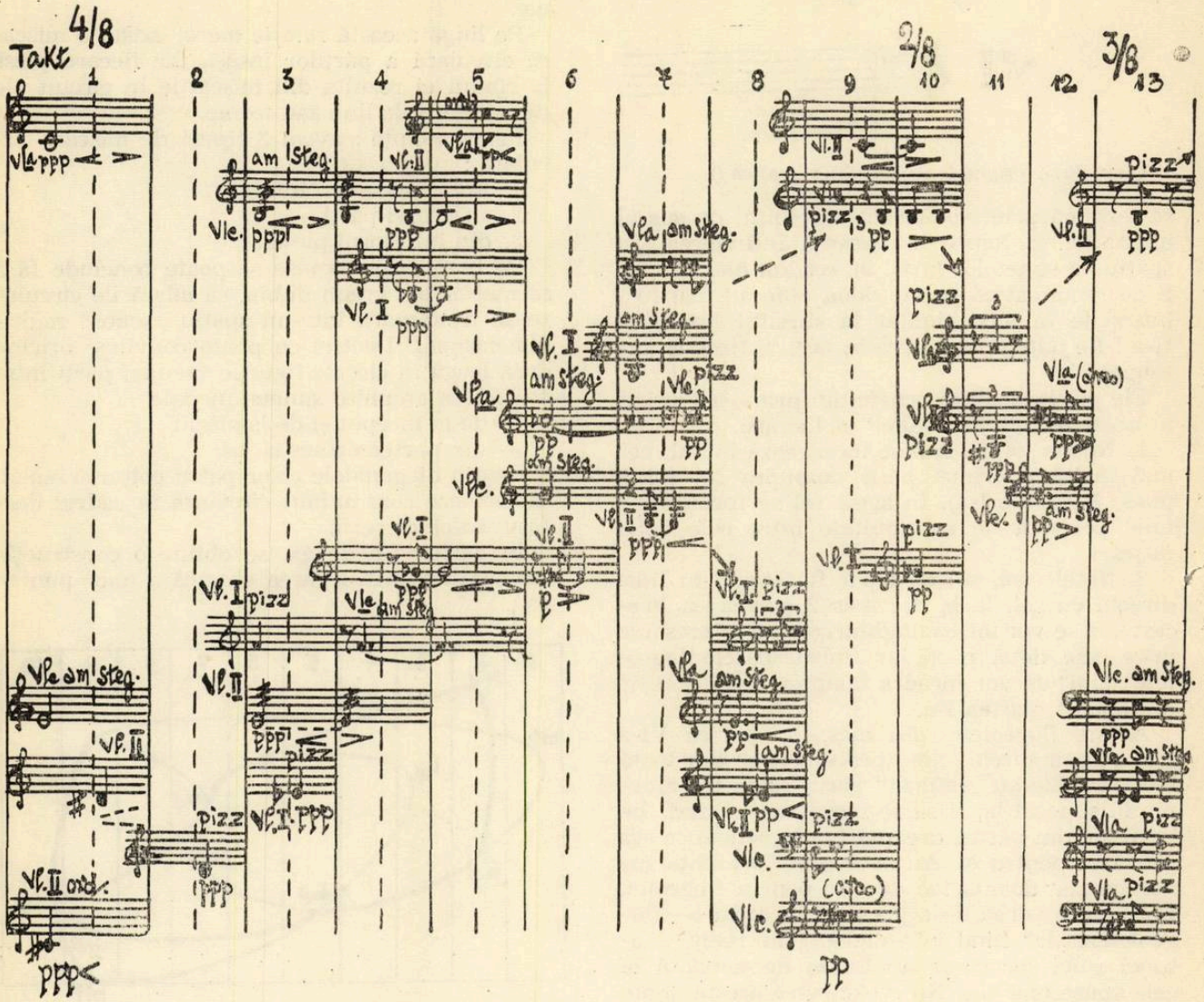
Organizarea tuturor parametrilor muzicali a fost deci aplicat cu cel puțin 40 de ani înaintea inventarii sale, sau, în orice caz înaintea teoretizării sale ! !

Ca o ultimă concluzie îmi permit să reiau — pentru a o continua — o idee de la început. Nu e deloc exclus ca în această perioadă chiar și Schoenberg „Intemeietorul" și Învățătorul, împreună cu Berg „Liberalul" să aibe secrete asemănătoare în ceea ce privește folosirea celor 12 sunete : întrebuințarea strict organizată dar care în realitate apare ca expresia unei depline libertăți ! Consecvența pricipiilor de organizare

ar constitui o legătură fără nici o ruptură între perioada aceasta și cea „serial dodecafonică", dedusă mai tîrziu de Schoenberg.

Nu e exclusă nici presupunerea, că lucrările celor 3, prin baza lor apropiată de organizare, să formeze împreună un univers sonor strîns legat prin trei „Sisteme sonore" proiectabile în spațiul multidimensional.

CONSIDERAȚII DESPRE TIMP ȘI SPAȚIU ÎN BAGATELA A V-a



Consider că partea V-a, prin simetria, transparența și simplitatea sa prezintă o mulțime de trăsături pregnante ce merită a fi adîncite (Bineînțeles sub rezerva, că cea din anexă prezintă doar *una* din posibilitățile grafice. Anumite considerațiuni se pot deci reformula în contextul unor alte forme „grafic-variabile"

După „serializarea" tuturor tonurilor în cadrul unui total cromatic, ca în transcripția de mai sus, care respectă cu strictețe durata în timp a compoziției, se pot stabili următoarele :

1. o autonomie netă și o egalitate a sunetelor (în cadrul succesiunii cromatice).

2. Semitonul formează cu strictețe un element de construcție de bază (— septimă mare, nonă mică („Complexe precluster"). Toate celelalte intervale rezultă din cele 2 direcții de mișcare opuse, ale seriilor semitonale. Aceste intervale noi, formează puncte de intersecție între 2 sisteme seriale semitonale. e

3. „Aspectul clasic" al melodiei (în notația originală) rezultă din diferite conexiuni ale mișcărilor seriale de semitonuri.

4. O totală emancipare a mișcărilor pe orizontală, pe verticală, ca și în diagonală.

După transcripția primelor 9 măsuri (vezi exemplul) s-au produs : o linie descendentă și una ascendentă, în mod ciudat, o însușire a celor 12 semitonuri. După o amplă examinare a materialului de 12 sunete, s-au dovedit următoarele :

Măsura 9 *do* — *si* (sus) este desigur capătul unei linii ascendente după cum începutul uneia descendente.

Măsura 9 do diez — re (jos) este invers, capătul primei linii descendente. Deasemeni, complexul celor 5 sunete, do diez, re, mi bemol, mi, fa (jos) alcătuieşte iarăşi începutul unei noi linii ascendente. Acest principiu neclintit al seriilor şi al identităţii, a fost dezvoltat şi în partea I-a a celei de a II-a Cantate.

„Formaţiunile liniilor" din cea de a 2-a perioadă, au prilejuit ca urmare a lipsei sunetelor, un fel de h i a t u s care s-a clarificat în felul următor :

1. În ordinea seriilor cromatice lipseşte sunetul si bemol, ca legătură între linia descendentă (măsura 10—11) şi linia ascendentă (măsura 12).

2. Deasemeni lipsa sunetelor sol bemol, fa ale liniei descendente (măsura 12).

3. În orînduirea interioară a liniilor domneşte mai multă libertate.

4. Nici o constituire de „Precluster" ! Polistratificarea însemnează fie doar *verticalizarea unor întîmplări muzicale izolate (în direcţie diagonal-orizontală) fie puncte de intersecţie a unor linii contrare.*

Mi se pare interesant şi faptul că în sunetul *la* (măsura 7) îşi găsesc punctul de întîlnire ambele direcţii încrucişate. Aceste linii, pe mai multe straturi, care decurg în aceeaşi direcţie („Precluster") arată înclinaţia celor 2 forme de mişcare, pentru a se întîlni într-un punct cu mai multe straturi (măsura 7). Din primul punct comun de întîlnire, sunetul *la* punctul de întîlnire al celor 2 forme de mişcare se depărtează spre un centru de întîlnire al sunetelor *la*, la bemol şi sol. Mai departe (după măsura 7) nu mai continuă decît 2 linii izolate dar acum comprimate, care iarăşi, în mod remarcabil, au un punct de întîlnire mai îndepărtat în sunetul *la* (împreună cu sol diez) (măsura 11).

TIMP—DURATĂ

1. În prima parte, (măsura 1—7), pornind în linie descendentă de la do (sus) înspre la, sînt numai 3 semitonuri. Pornind dela do diez (jos), în linie ascendentă, tot în spre acelaşi sunet, (la), sînt 8 semitonuri.

Urmărind mişcarea celor două linii, însă invers, în linie ascendentă de această dată, (măs-9—10), de la sunetul la pînă la do sînt tot 3 semitonuri, iar de la acelaşi sunet la, în linie descendentă, pînă la do diez sînt doar şapte semitonuri, lipsind un fa diez „corect" dar care există în măsura 6 şi apoi în măsura 10.

Cele 7 semitonuri descendente la bemol — do diez (măsura 7—9) sînt în linia comprimată mult mai repezi decît cele 7 semitonuri ascendente precedente do diez — la bemol (măsura 1—6) şi mai repezi decît cele 3 semitonuri ascendente noi, în care întinderea si bemol — do, e puţin dezorganizată, (măsura 7—10). În afară de faptul că seria comprimată se sfîrşeşte cu do diez (măsura 9) înaintea mişcării si bemol — do, mai rezultă de aici, şi dintr-o retrospectivă asupra comparaţiilor făcute mai sus (asimetrii), o *„deplasare a timpului"*.

2. Toate aceste rapoarte seriale se reprezintă, după cum putem recunoaşte pînă aici, ca mişcări ale diferitelor unităţi de timp, formînd, pe lîngă acestea, cercuri, care se intersectează. Două straturi ale seriilor semitonale, serii ale timpului şi ale întîmplărilor muzicale, alcătuiesc un singur „timp muzical". S-ar putea face ca pagina de partitură reprodusă mai sus să ia forma unui cerc sau a unei bile aşa încît do diez (jos) cu do (sus) (prima măsură) şi do (jos) cu si (sus) (ultima măsură, do nu lipseşte, mi bemol revine ca „întîrziere" în prima măsură !) să cadă împreună.

În *mişcarea orizontală a cercului* s-ar demonstra asemănarea de acorduri între primele şi ultimele grupări de tonuri şi în mijloc !) :

1. Sunetele do diez, re, mi diez de la început (măsura 1—2) însemnează diferite puncte ale unei *tri-stratificări* într-o ordine obişnuită a mişcării precedente de semitonuri : do diez, mi diez, mi, pe lîngă care însă se reprezintă al doilea ton după do diez ! în linia cea mai inferioară. Aceste formaţii de semitonuri au la reîntoarcerea lor, un grad calitativ diferit şi o măsurare diferită a timpului.

2. Deja la primul acord de conexiune (măsura 8—9), care ‚teoretic" răsună de două ori ca sfîrşit şi început al mişcării seriilor, se produce o accelerrae a aceloraşi sunete. Ele sună „aproape" simultan (mi, mi bemol, re, do diez, (măsura 8—9), sînt însă totuşi tonuri izolate ale unei mişcări seriale.

3. La sfîrşit, ca şi la început, calitatea simultaneităţii este alta : de fapt, o verticalizare a liniilor seriale izolate, pînă acum trasate diagonal în semitonuri(do diez, mi bemol, mi şi re !)

Demn de amintit pare cu toate acestea rolul sunetului do. El este element de construcţie în primul acord, se întoarce a doua oară înapoi (măsura 8—9 : mi, mi bemol, re, do diez + do) şi apare cu întîrziere si. După cum s-a spus mai sus, do revine numai în prima măsură ca ton de sfîrşit şi de început al mişcării circulare.

Aşa dar, se obţin acorduri de conexiune, care pot alcătui un început, un mijloc sau un sfîrşit, deoarece ele se pot de fapt, repeta. De aici se pot conclude următoarele : toată mişcarea poate fi considerată ca o formă sferică cu un potenţial de 12 semitonuri, sau ca mişcări circulare neegale care se încrucişează acolo, unde există mereu toate cele 12 semitonuri, chiar şi în forma de pauză — cumva ca expunerile începute pe un negativ, care nu a fost încă developat.

INSTRUMENTAŢIA

1. Pe de o parte, avem, în instrumentaţie, principiul nerepetării sunetelor izolate revenite : de ex. :

măsura 1 — do′ — vla pe căluş
măsura 5 — do′′ — vla (ord)
măsura 9 — do′ — vl II (ord)
ş.a.m.d.

2. Pe de altă parte avem relații simetrice între sunetele izolate revenite :

de ex. măsura 6 sol′ — vlc pe căluș,

măsura 7 = sol — vl II

măsura 9 — sol′ — vlc pe căluș

măsura 3 = fa′ vl. I pizz.,

măsura 4 = fa′ — vlc. pe căluș

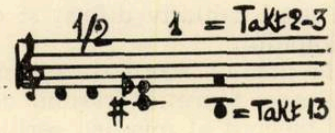
măsura 8 = fa' — vl. I pizz

măsura 2 = re′ — pizz vl I,

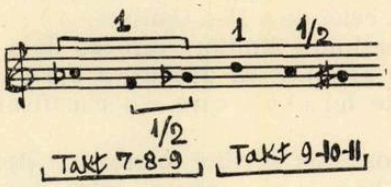
măsura 9 = re — vlc pizz

măsura 13 — re" — la pizz (re însă nerepetat în spațiul sonor !)

Cu totul prodigioasă mi se pare însă folosirea arco-pizzicato. La început sînt 3 pizz (măsura 2—3), re, fa, mi bemol. La sfîrșit deasemeni 3 pizz (măsura 13) si, do diez, re′ schematizate în intervalele ·



În mijloc avem o mișcare circulară pizzicato, concentrată, iarăși asimetrică, care, în formă simplificată conține aceleași intervale :



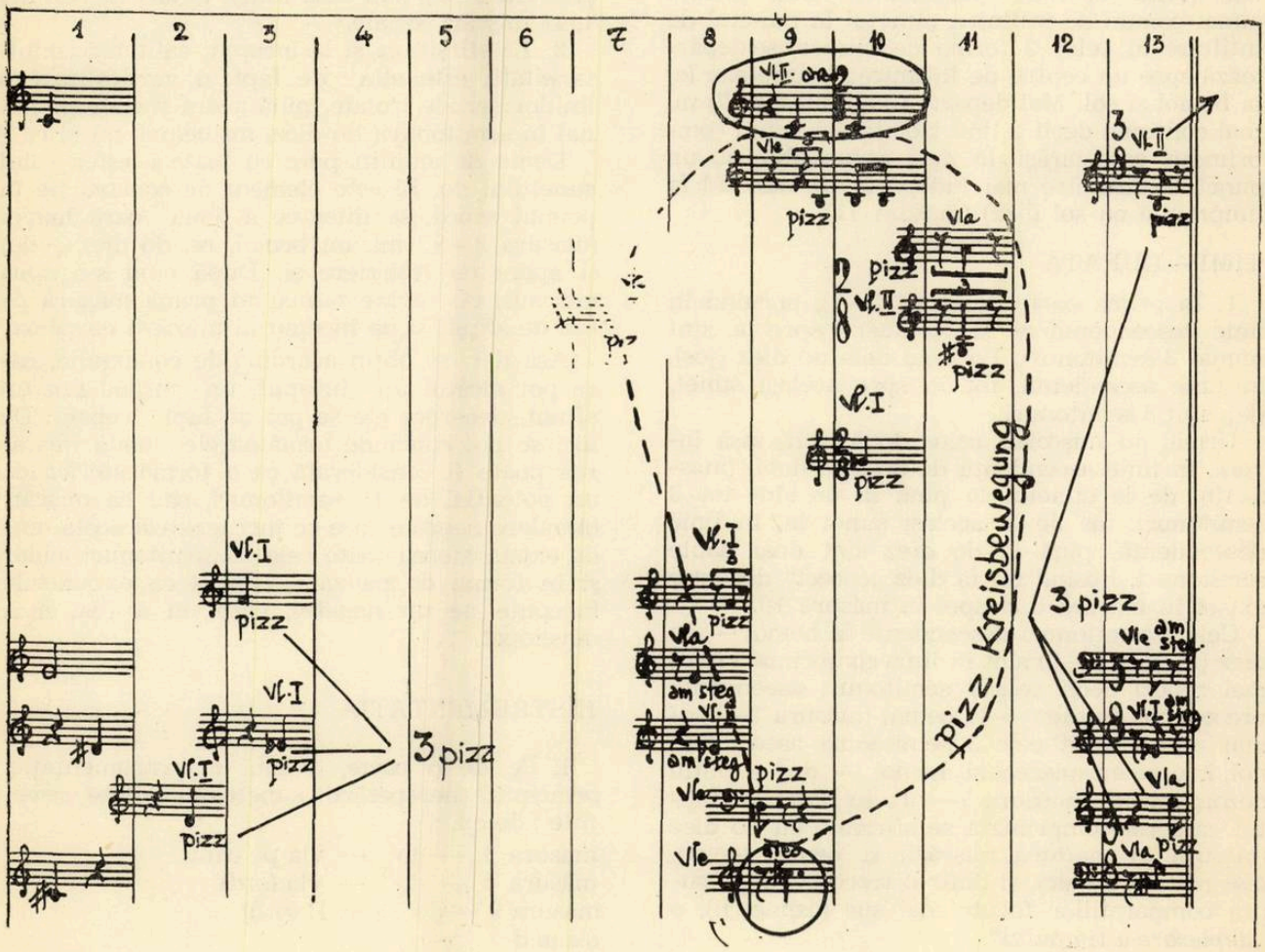
\+ sunetul re care se repetă mereu în pizzicato (dar în spații sonore diferite)

Măsura 7—8—9

Măsura 9—10—11

Exemplu :

Pizzicati și cele (3) grupări de tonuri care stau la început, la mijloc și la sfîrșit.



Aceste pizzicato-uri stau în general între liniile oblice mai ales pe căluș.

În afară de aceasta există o rară conexiune între cele 3 grupări de semitonuri — deja pomenite mai sus, la început — care stau la mijloc și la sfîrșit, și între desfășurarea pizzicato-urilor. Mișcările de pizzicato se apropie din ce în ce de complexele tonale deja cunoscute, așa încît despărțirea incipientă (măsura 1 + măsurile 2—3) se transformă într-o apropiere fără echivoc (măsurile 8—10) sunetele de mijloc alcătuiesc un cadru, în care se mișcă cercul pizzicato) și apoi merg spre sfîrșit pînă la simultaneitate. În desfășurarea registrului și a ambitus-ului, se crează un contrast între reprezentarea grafică, a seriilor de semitonuri, care se mișcă în formă de cerc și aspectul grafic al desenului făcut pentru desfășurarea registrelor.

Asupra unei interesante transformări de registru și-a dat părerea și Gy. Ligeti (Darmstadt, cursul de vară 1966).

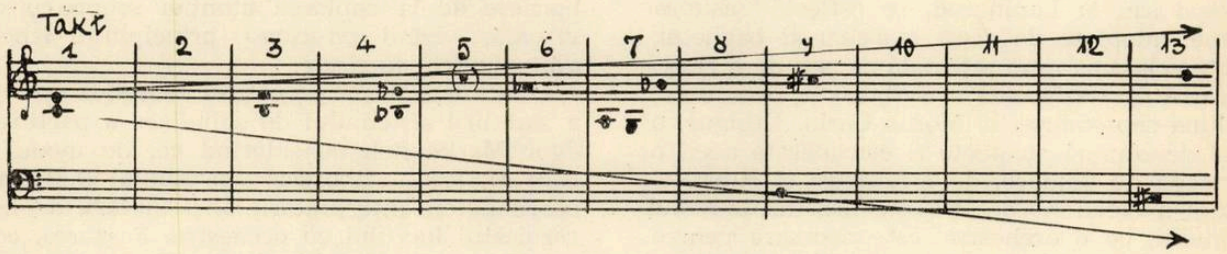
Piesa începe dintr-un punct de plecare îngust și se deschide într-o creștere.

„Fiecare privire se poate extinde asupra unei poezii, fiecare oftat asupra unui roman", așa se exprima Schönberg asupra Bagatelelor. Ceea ce-mi apare aici esențial, este noua perspectivă în evoluția gîndirii muzicale :

O dată ia naștere un nou simț al timpului, care în cadrul muzicii însemnează o desfășurare specifică a sunetelor, cu mai multe straturi, desfășurare care apare în pluralitatea timpului posibilă muzicii și care totuși este unitară.

Pe de altă parte s-ar da la iveală în această privință o nouă desfășurare sonoră într-un cadru imaginar pluridimensional, creat de înșiși compozitori, și nu doar într-un colaj concret de orchestră-difuzor, sau o stereofonie spațială (a căror semnificație nu avem voie să o ignorăm).

Dacă Webern a compus această piesă conștient sau inconștient (ceea ce ar fi de mirare și aș dori să mă îndoiesc) este, cred, fără deosebită importanță. Acum însă, 56 de ani după această compoziție, trebuie să ne stimuleze claritatea gîndirii mozartiene. (Într-un studiu care se află încă în schiță, mă ostenesc să demonstrez simțul muzical al timpului și spațiului care pare că este exprimat la Mozart și la clasicii vienezi într-o formă conformă regulilor).



Cel mai îngust interval crește încă de la început și merge pînă la sfîrșit la cea mai mare depărtare.

IN LOC DE CONCLUZII FINALE

Această primă parte oferă o nouă mărturie a „presentimentului" celor viitoare, existent la cei mai mari artiști.

Există aici într-adevăr, ceva mai mult decît așa numita „tehnică dodecafonică", care, de fapt, nu s-a închegat niciodată într-un manual de armonie sau în reguli abstracte ? !

Totuși rămîne stabilit, că există în această piesă un *contrapunct* nou, care ar putea fi numit *pluridimensional,* un contrapunct care leagă laolaltă mase diferite :

1. Continuarea în chip de cerc sau de sferă a diferitelor mișcări seriale de semitonuri puse în opoziție.

2. Desfășurarea registrelor în 2 direcții opuse.

3. Joc simetric de pizzicato într-un principiu arco continuu de linie oblică.

În încheiere îmi permit să reiau ideea, pe care am formulat-o la început.

Nu este exclus ca, în această perioadă de timp, Schönberg, întemeietorul și „dascălul", împreună cu Berg „liberalul" să fi avut taine asemănătoare în ceea ce privește folosirea celor 12 serii de tonuri. Această taină provine din aplicarea strict organizată a „unui total cromatic", care în realitate apare ca *manifestare a unei totale libertăți.*

Consecvența organizării muzicii ar fi o neîntreruptă legătură între această epocă și „Metoda compoziției cu 12 semitonuri care se succed", metodă stabilită mai tîrziu de Schönberg.

Nu este exclus ca operele acestor „TREI" să alcătuiască împreună, prin înrudirea lor organizatorică apropiată, o lume a sunetelor, care ar fi strîns legate prin trei sisteme de sunete proiectabile în spațiul pluridimensional.

Principii

ale unei şcoli de dirijat

Clasa de specializare pentru dirijori, condusă de Jgor Markevitch, poate fi considerată actualmente ca una dintre cele mai interesante, în configuraţia interpretativă contemporană. Experienţa cursurilor susţinute de-a lungul ultimilor ani, în cadrul unor sesiuni speciale, la Madrid sau la Leningrad, se reflectă asupra formei adoptate de acest maestru al baghetei, pentru clasa sa internaţională de şefi de orchestră, care îşi desfăşoară activitatea în fiecare an, în luna septembrie, la Monte Carlo. Desigur, o lună de cursuri nu poate fi considerată decît o perioadă de ghidare, de informare şi supraveghiere a elevilor. Condiţia unei practici, în restul stagiunii, cu o orchestră, este necesară pentru ca cele învăţate să aducă rezultatele scontate. Însăşi structura cursului, pe trei nivele — începători, avansaţi şi clasă de perfecţionare — arată de fapt că abea în minimum trei ani un muzician poate considera că posedă bagajul necesar pentru a deveni dirijor.

Împreună cu doi asistenţi, aleşi dintre foştii săi elevi, astăzi afirmaţi ca interpreţi de valoare — Jean Perisson şi Kresimir Sipusch, director artistic al Filarmonicii din Zagreb — Jgor Markevitch urmăreşte prin aceste cursuri formarea dirijorului, atît teoretică cît şi practică, în relaţia cu orchestra.

Pregătirea teoretică se desfăşoară pe planuri ce se conjugă, principiile expuse fiind mereu legate de exemplul muzical. Reţinem dintre consideraţiile lui Jgor Markevitch, o foarte mare atenţie acordată metodei de lucru. Fără a fi conştient de obiectivele propuse, dirijorul nu poate apărea în faţa orchestrei. În acest scop, el trebuie să-şi studieze cu atenţie tehnica (de la antrenamentul gesticii elementare şi pînă la totala stăpînire a reflexelor, clar departajate, cu rol bine definit) apoi să aplice datele acestea cazului particular pe care îl reprezintă partitura. Se accentuează în mod deosebit folosirea independentă a mîinilor, corectitudinea tactării cu dreapta, poetica cu care stînga cîntă „marele melos", fără a neglija intervenţiile „organizatorice". Strîns legată de acest factor este munca antrenării musculare, transformarea reflexelor fizice în ajutoare ale memoriei muzicale. În paralel, exerciţii speciale tind să dezvolte capacitatea de a urmări cu atenţie susţinută „firul roşu" al partiturii ; aceste exerciţii pornesc de la cuplarea atenţiei sonore cu cea vizuală, vizînd educarea principiului *legatoului gîndirii muzicale.*

O altă treaptă în pregătirea teoretică este cea a stabilirii sistemului de asimilare a partiturii, Jgor Markevitch considerînd că, de modul în care dirijorul elaborează în studiul individual coordonatele interpretării unei lucrări, depinde rezultatul lucrului cu orchestra. Frazarea, construirea tempoului (cu fluctuaţii ale accentelor din cadrul măsurii, dictate de conţinutul emoţional al muzicii respective), analiza formei, mereu îmbinată cu analiza orchestraţiei, cu configuraţia „momentelor cheie" dintr-o partitură, stabilirea pînă la cel mai mic detaliu a obiectivelor ce vor fi urmărite în repetiţie şi concert sînt capitole esenţiale care stau la baza exprimării dirijorale. Markevitch preciza că acestor date trebuie să li se adauge o multiplă informare asupra stilului, asupra contribuţiilor interpretative datorate altor dirijori („nu vă temenţi că ascultînd şi învăţînd ceea ce au făcut alţii înaintea voastră, veţi pierde posibilitatea de a fi originali ; personalitatea voastră îşi va pune amprenta, dacă aceasta există", obişnuia să remarce Maestrul).

O dată asemenea probleme prezentate, cursul pornea la studierea partiturilor incluse în bibliografie, partituri ce trebuiau în prealabil cunoscute de elevi. Cu o minuţiozitate care nu ocolea niciodată farmecul şi plăcerea de a face muzică, Jgor Markevitch începea să arate cum se aplică aceste principii asupra unor cazuri particulare. Măsură de măsură, partiturile erau analizate din toate punctele de vedere, nelipsind, acolo unde era cazul, indicaţii asupra unor soluţii de interpretare ce aparţineau unor mari dirijori ca Weintgart-

ner, Furtwangler, Karajan (şi, uneori cu modestie şi rezervă, chiar nuanţări „Markevitch"). Munca de corepetiţie, sub supravegherea Maestrului sau a asistenţilor, solicita din partea fiecărui elev un maximum de atenţie. În grup, sau individual, piesa era dirijată — uneori chiar fără acompaniamentul pianului — cu un ansamblu imaginar, care trebuia să existe în închipuirea elevului. De abia în această fază, după ce se verificaseră toate coordonatele ce fac obiectul pregătirii prealabile, elevul putea urca pe podium, în faţa orchestrei. Excelent ansamblu, de o maleabilitate deosebită şi o bunăvoinţă exemplară, Orchestra Naţională din Monte Carlo a fost, pe tot parcursul studiilor clasei de dirijat, un preţios colaborator. Mai ales cînd anumite elemente trebuiau de abia acum puse la punct. Astfel, adresarea concretă, efectul comenzilor, chiar „auzirea" orchestrei, şi crearea unor reflexe pentru coordonarea registrelor, devin o parte deosebit de importantă a pregătirii dirijorului. Urmată de lucrul pe fragmente, această etapă încheia de fapt drumul de la informarea teoretică la aplicarea practică. Nu însă şi cursul lui Jgor Markevitch ; pe tot timpul săptămînilor de predare şi corepetiţie el selecţionase acei tineri pentru care profesiunea de dirijor părea potrivită. Selecţia avea ca scop concentrarea atenţiei sale asupra celor mai talentaţi, stabilirea unei clare diferenţieri între dorinţă şi posibilitate. De abia acum, Maestrul dezvăluia încă o „taină" a acestei atît de dificile profesiuni. Existenţa muzicalităţii, îmbinată cu vocaţia de dirijor oferă unora condiţiile realizării, pentru care nici un efort nu este inutil. Cu tact, dar şi cu severitate, Jgor Markevitch lăsa destul de clar să se înţeleagă care sînt concluziile sale, căutînd să prevină acele triste eşecuri ce pot cu timpul să rateze o întreagă existenţă. Dominant însă, pe parcursul celor patru săptămîni de cursuri, a fost sentimentul marii responsabilităţi ce şi-a asumat-o ca dascăl, pregătind interpreţi care vor duce mai departe marea tradiţie a muzicii. „Tot ceea ce vă învăţ, şi tot ceea ce fac — spunea Jgor Markevitch — este rezultatul unui imens respect pentru muzică." Este o mărturisire ce poate sluji ca motto pentru marea experienţă artistică pe care o reprezintă acest curs de dirijat, adevărat colocviu despre măestria interpretării.

Grigore Constantinescu

INTERVIURI

Roberto Hazon

(în exclusivitate pentru revista Muzica)

Compozitorul italian Roberto Hazon s-a născut la Milano în anul 1930. A început să compună încă din liceu. La Conservatorul din Milano a obţinut diploma de compoziţie, cînt coral, polifonie vocală, pian şi dirijat.

A transcris piese de muzică veche spaniolă şi engleză. La vîrsta de 22 de ani a compus prima sa operă *L'amante cubista,* un act comic în care îşi bătea joc de noua manie a anului, pictura cubistă. Succesul a fost imediat şi atît de puternic încît actul a fost bisat şi repetat în întregime.

În 1956 Hazon a prezentat la Como, la Villa Olmo *Weekend,* iar un an mai tîrziu la Festivalul noutăţilor din Bergame prima sa operă dramatică : *Requiem pentru Elisa* pe un libret propriu.

Au urmat apoi : baletul *La locanda dei sogni* (Hanul visurilor) în 1959, inspirat de o pictură a lui Ginafilippo Usellini ; *Agenzia matrimoniale* (1961) reprezentat cu ocazia Congresului internaţional al tineretului muzical de la Stresa ; *Madame Landru* (1963) ; *Una donna uccisa con dolcezza* (O femeie ucisă cu blîndeţe) a cărei reprezentaţie a fost în 1967 la Parma.

L'amante cubista şi *Agenzia matrimoniale* s-au bucurat de mare succes în Statele Unite şi Canada, unde au ţinut afişul în mai bine de 100 oraşe în timpul unui turneu de 4 luni în cursul anului 1968 la Festivalul internaţional de la Montréal şi la Festivalul Primăvara la Praga (1964 şi 1965).

La Milano, în locuinţa sa, Roberto Hazon păstrează la loc de cinste un tablou pictat de pictoriţa de origine română, Magda Iorga.

Cum vedeţi coexistenţa poetului şi muzicianului în aceeaşi persoană ?

Cred că există un moment în care este necesar ca muzicianul să fie capabil să scrie el însuşi subiectul operei sale. Adică, e preferabil să o poată face. Se poate chiar spune că lucrul acesta trebuie să vină de la sine în aşa măsură, încît să pară mai firesc decît să se treacă această sarcină unui poet sau unui scriitor care nu este iniţiat în problemele muzicii. Eu am lucrat pe libretе gata făcute şi mărturisesc cu toată sinceritatea că azi, cînd am rezolvat problema scriind singur textul, sarcina mi se pare mult uşurată. La drept vorbind, aceste două lucruri sînt atît de intim legate, încît e normal ca ele să purceadă de la acelaşi izvor. Cînd scrii muzică de operă trebuie să ai simţul teatrului. Trebuie să ştii că

actorii vor umbla, vor fugi, se vor lăsa pradă unor sentimente, şi atunci e necesar ca situaţiile să fie imaginate de aşa manieră încît să nu pună actorii în dificultate atît în ce priveşte acţiunea cît şi muzica. Anumite fraze scurte, anumite cuvinte sînt mai uşor adaptabile unei fraze muzicale care are un anume ritm şi nu altul. Dacă o singură persoană face toate acestea nu mai trebuie dat nici un fel de explicaţie, deoarece entitatea acţiune-muzică este deja clară în ochii autorului şi dacă e vorba de vreo schimbare, aceasta devine mai degrabă „o combinaţie" decît o modificare.

Nu credeţi că, în ciuda celor declarate de dvs. mai sus, un text purtînd semnătura unei celebrităţi este în orice caz preferabil unui text scris de un muzician care nu este în mod obligatoriu un om de litere ?

Nu cred, pentru simplul fapt că nu orice text literar este „muzicabil", iar cînd e vorba de operă, textul e în funcţie de muzică, deci prin el însuşi nu are valoare. Prima calitate a unui libret este să se adapteze spectacolului muzical. Doar acolo i se va putea acorda o valoare literară. Încercarea de a adapta muzica la ceva care nu a fost scris cu acest scop, nu are mult sens din punct de vedere muzical.

Pornind de la aceeaşi idee, vă îngrijiţi personal şi de punerea în scenă a operelor dvs. ?

Exact, deşi aici „discuţia" cuprinde alte dimensiuni. Punerea în scenă, regia, priveşte o profesiune aparte în zilele noastre. Unui spectacol muzical i se cere foarte mult şi punerea în scenă trebuie să fie astfel făcută încît, elementul estetic să fie dezvoltat la maximum. Regizorii de azi sînt adevăraţi vrăjitori. Fac descoperiri formidabile, ştiu să facă acceptabile şi lucrări puţin valabile, fără să mai vorbim despre public care a devenit foarte exigent în acest domeniu. De aceea trebuie obţinută o perfectă cunoaştere a stilurilor, obiceiurilor popoarelor şi epocilor respective. E greu ca un muzician să aibe timp să ajungă la o cultură atît de completă.

Operele mele nu au multe personaje, aşa încît sarcina e mult uşurată în această privinţă. De asemenea, aproape toate personajele mele sînt moderne, adică din secolul nostru, cu excepţia ultimei opere *Una donna uccisa con dolcezza* (O femeie ucisă cu blîndeţe) care este o istorie din epoca shakespeariană.

Se vorbeşte de muzică dodecafonică, de muzică serială atonală şi tonală. Dumneavoastră, sînteţi tonal, cu toate că sîntem în 1969 şi sînteţi modern, din noua gardă. Vreţi să ne spuneţi care este părerea dv. în această problemă ?

Am studiat foarte mult. Ca orice muzician si oricare artist, m-am lansat, foarte tînăr, în noile experienţe de moment. Era vorba de muzica serială, adică dodecafonică. Schönberg dăduse tonul, erau personalităţi ca Webern şi Berg care au urmat exemplul. Părea să fie cu siguranţă calea de urmat pentru viitor. Dar e greu să judeci o lege ca fiind bună pentru că... cineva o pune în aplicare şi se simte bine. Am studiat muzica dodecafonică, am compus urmînd legile sale, apoi, încetul cu încetul, mi-am găsit calea proprie. Am depăşit această formulă şi am abordat din nou muzica tonală. În alt fel, după ce învăţasem lecţia lui Schönberg, a lui Webern şi a lui Berg. M-am întors la tonal, pentru că mă fac mai lesne înţeles. Muzica este, ca oricare alta, o artă pe care toată lumea trebuie să o poată înţelege. Admit o primă perioadă de adaptare, din partea publicului. Admit să fie renegată o bună bucată de vreme, dar în cele din urmă, publicul trebuie să accepte o formulă, să o simtă, să i se conformeze. Dacă aceasta nu se întîmplă, dialogul este întrerupt, nu mai există. A compune, a picta sau a scrie pentru sine, poate fi foarte fascinant, dar ca scop al artei în sensul vast, aceasta nu duce la nimic. O piesă, foarte frumoasă, pe care nimeni nu vine să o vadă, nu este „teatru". Se spune că marele public nu este rafinat, nu are gust decît pentru şansonete. De acord, marele public a iubit totdeauna lucrurile uşoare, ceea ce este normal. Trebuie ca noi să ajungem a uşura înţelegerea celor complexe. Muzica dodecafonică, după părerea mea, le-a făcut categoric mai dificile. Muzica a devenit o artă a unei foarte mici elite, şi nici chiar a unei elite ci a unor adepţi. Publicul nu a găsit lucrurile pe gustul său şi în schimb, ritmurile muzicii uşoare, atît de curgătoare, în care, de la naşterea unei idei, la dezvoltarea şi concluzia ei nu trec mai mult de trei minute i s-au părut mai antrenante. Un discurs extrem de rapid, care se adaptează ritmului timpurilor noastre.

Dacă pentru timpurile noastre, rapiditatea şi esenţialul sînt caracteristice, nu credeţi că muzica dodecafonică, de exemplu, poate respecta exact acest aspect, şi să fie o consecinţă a timpurilor noastre ?

E adevărat. Ea poate fi o consecinţă a timpurilor noastre. Dar nu una bună. Pe de altă parte, rapiditatea şi esenţialul sînt una, dezordinea alta. Vorbesc despre dodecafonismul însuşi şi nu de compozitorii care s-au servit de această formulă. Ştiţi că este o regulă fizică : muzica tonală este făcută din disonanţe şi consonanţe puse la un loc, în aşa fel, încît fraza muzicală să găsească o rezolvare armonică.

Muzica serială este făcută din disonanţe plus disonanţe, ceea ce nu permite nici o rezolvare melodică şi ceea ce ţine, din contră, în suspensie fraza muzicală, imprimă acea pecete de dramă, de nelinişte tipică secolului nostru. E bine, dar nu poate dura la nesfîrşit. Printr-o lege fizică, simţim nevoia de a ajunge la ceva. După dezordine, ordine. Şi asta e tocmai ceea ce se va produce în viitor. Întoarcerea la muzica tonală. La acelaşi punct a ajuns şi literatura. Experienţa romanelor cu pagini interşanjabile, fără ordine în fraze, în poves-

tire, fără reguli de punctuaţie a fost o experienţă de mare interes, dar trebuie să admitem că nu se poate continua la infinit cu lucruri infinite. Vedeţi chiar şi în arhitectură, că o formă trebuie să fie completă ; acolo unde se pot ataşa mansarde, se pot face supraetajări, aplica balcoane sau aplica pridvoare, forma nu este perfectă, nu este pură. Ea trebuie să fie terminată. Acelaşi lucru este şi cu muzica.

Aveţi o ţintă precisă în creaţia dv. muzicală ?

Vreau să vă spun că a scrie muzică, pentru un muzician, este pentru sine însuşi un scop. O ţintă şi un mijloc în acelaşi timp şi una justifică pe cealaltă. În operele mele există o ţintă, adică în alegerea libretelor. Textele care mă interesează au toate un numitor comun : umanitatea. Să fie o umanitate facilă, abordabilă, pe înţelesul tuturor ; ca, oricine ascultă operele mele să se recunoască în unul sau altul din personaje. Luaţi ca exemplu *Requiem pentru Eliza* scris în 1957. După executarea lui la radio, am primit mai multe scrisori din partea unor femei singure care îmi mulţumeau pentru că „au fost luate în consideraţie" de un compozitor. Se recunoscuseră în Eliza, singurătatea lor nu mai era un fapt banal şi trist, ci se înnobilase şi devenise importantă : ele se simţeau eroine, importante. Dar mai ales, ele nu mai păreau uitate şi sacrificiul lor avea o semnificaţie. Dacă vreţi, în aceasta constă scopul, ţinta mea, cînd iau contact cu o nouă „poveste" şi-mi spun : despre aceasta pot compune ceva valabil.

Ce deosebire găsiţi că este între viaţa, felul de a compune, atitudinea muzicienilor (şi putem spune a artiştilor) de azi şi a celor din secolul trecut ?

Voi vorbi despre muzicieni, deoarece cred că situaţia în branşe artistice diferite este totuşi diferită. Deci, să ştiţi că în secolul trecut, casele de editură se băteau pentru unul sau celălalt compozitor. Dacă vă gîndiţi că averea lui Puccini s-a făcut într-un fel datorită hazardului (el ar fi devenit în orice caz un mare muzician, dar debutul s-a datorat unui „caz" anume). Debutase în lirică cu opera *Edgar*, care a fost un insucces, după cum ştiţi. Era în legătură cu casa Ricordi, care, între timp, pusese ochii şi speranţele sale în tînărul Catalani. Dar iată că tînărul Catalani moare şi în acelaşi timp Editura Sonzogno reuşeşte să semneze un contract cu Mascagni pentru *Cavaleria Rusticană* şi Leoncavallo pentru *Pagliacci*. Două opere de un enorm succes. Mai mult, Sonzogno, printr-o mişcare dibace, îşi asigură colaborarea lui Giordano, care aduce pe scena Scalei, *Andrea Chenier*. Ce să facă sărmanii Ricordi ? Trebuiau să iasă la suprafaţă. S-au îndreptat spre Puccini, l-au „repescuit", era singurul fără contract în acel moment. Puccini trebuia să salveze situaţia, ei contau pe el. Şi Puccini compuse *Boema*. Ceea ce a fost norocul său. V-am spus acestea pentru a ilustra o situaţie care era reală acum mai puţin de o sută de ani. Dar se mai poate imagina situaţie asemănătoare în zilele noastre ? De necrezut. Putem spune că azi nu mai există concurenţa şi asta e foarte rău. Azi, asemenea lupte pentru a-şi asigura pe unul sau altul cu sorţi de izbîndă se realizează în foot-ball sau în lumea şansonetiştilor şi a şansonetei. Mina, Rita Pavone, Gianni Morandi, Modugno sînt marile nume în jurul cărora se învîrtesc interese uriaşe şi acelaşi lucru se poate spune pentru autorii subiectelor la modă. Dar cine se ocupă de compozitorii clasici ? E o poveste veche şi s-ar putea spune multe. Am spus toate acestea pentru a ilustra faptul că s-au schimbat condiţiile în aşa măsură, încît rareori azi un compozitor mai poate trăi numai din meseria lui, dacă nu e decît compozitor. El ştie deja de la început că trebuie să aibe o comandă fermă cu o casă de editură încă înainte de a începe lucrul, pentru a nu se afla în situaţia de a alerga de la unul la altul, cu puţine şanse de reuşită. Şi „piaţa" nu oferă multe. „Piaţa" nu cere opere moderne, pentru că publicul nu mai crede în ele. Lumea ascultă în continuare marile succese tradiţionale : Verdi, Puccini, Donizetti, Bellini şi ceilalţi, cei pe care timpul i-a consacrat, dar nimeni nu mai vrea alţii noi. Devii prea suspect. La drept vorbind au avut loc prea adesea mistificări, publicul s-a obosit. Cu toate acestea, în ce mă priveşte, mai cred în viitorul muzicii şi chiar al operei. Dar trebuie găsită calea cea bună, accesibilă majorităţii.

Dumneavoastră personal, aţi găsit-o ?

Calea mea, cum v-am mai spus, este rezultatul unui proces autocritic sau mai scurt de critică, şi aşa cum se prezintă azi, ea corespunde felului meu de a simţi, ceea ce pentru mine este principalul din punct de vedere artistic. Am observat că publicul de asemenea, o bună parte din public în orice caz, o acceptă şi o agrează.

Ce teme aveţi intenţia să abordaţi în viitorul apropiat ?

Dacă vă referiţi la „producţia" mea e greu să vă spun *a priori* cum va fi ea în viitor, afară de chestiunea stilului care de acum este destul de definită. Totuşi pot să vă spun că voi pune la punct nişte „lirice" la care ţin foarte mult şi că voi termina ultima mea lucrare care este un mare balet după romanul *I promessi sposi*" de Alessandro Manzoni, romanul italian prototip al secolului al XIX-lea. Este un balet foarte „milanez" povestea despre promessi sposi, adică aceea a soţilor făgăduiţi ; se petrece la Milano în epoca invaziei Lanzichenecchi-lor în 1600. Şi autorul romanului este milanez. Baletul este în trei acte şi mai multe tablouri, cu orchestră mare şi mai bine de 200 dansatori în scenă. L-am scris pentru „steaua" noastră, balerina Carla Fracci, care va fi protagonista. Partenerul ei va fi probabil Rudolf Nureyev. Spectacolul va fi inclus în stagiunea 70—71 de la Scala.

Iată că în această lucrare, care m-a costat mai bine de un an de muncă, se găseşte un limbaj muzical care, cred, va trebui să fie stilul către care se vor orienta gusturile publicului în anii care vor veni. Vreau să spun, o muzică tonală, dar armonizată prin experienţele recente. Acesta este cel puţin felul meu de a simţi şi pînă în prezent publicul mă susţine, atunci ce mai pot dori altceva ?

Pentru că aceste rînduri sînt destinate cititorilor români, ne puteţi spune ce ştiţi despre muzica românească în general şi despre viaţa muzicală a acestei ţări ?

Aţi cunoscut muzicieni şi interpreţi români ?

Personal am cunoscut lucrările lui Enescu. În ce priveşte interpreţii români, sînt mai mulţi aceia cu care am avut contacte de muncă sau prieteneşti, fie că e vorba de dirijorii Perlea şi Sergiu Celibidache, artist de o extraordinară personalitate, tenorul Petre Munteanu, excelent mai ales pentru muzica de cameră al cărei remarcabil interpret este, soprana Virginia Zeani care s-a căsătorit cu basul Nicola Rossi Lemeni, baritonul Nicolae Herlea care s-a produs anul trecut la Scala în Faust dirijat de Prêtre. Desigur că cunosc din reputaţie artişti ca Dinu Lipatti şi Clara Haskil, a căror dispariţie o regretă lumea întreagă.

V-ar interesa să vizitaţi România şi aţi încerca să faceţi cunoscute operele Dv. în România ?

Aş dori foarte mult să vizitez România. Din punct de vedere geografic pot spune că am o slăbiciune pentru ţările balcanice şi apoi sînt foarte interesat de arta lor atît de pură care îmi place enorm. În ultimul timp am fost mai mult decît ocupat cu turneele mele din Canada, S.U.A. şi Cehoslovacia, dar aş fi mai mult decît încîntat să-mi pot prezenta operele în România. Trebuie să vă mărturisesc că nu am făcut nici un demers în acest sens. Sînt un foarte rău administrator al carierei mele. Pînă în prezent am fost solicitat să merg în ţările pe care le-am vizitat, fără ca eu să cer, aceasta mi-a facilitat mult lucrurile.

Carla Maria Casanova
Rodica Savopol

ANCHETA NOASTRĂ:

Interpreţi români despre creaţia naţională

AL. HRISANIDE

Alexandru Hrisanide este unul dintre interpreţii noştri cei mai ataşaţi de noua creaţie muzicală. Compozitor şi pianist de talent, care a prezentat în primă audiţie lucrări de prim ordin ale artei muzicale româneşti şi străine, de la *Concertul pentru vioară, pian şi 13 instrumente de suflat* de Alban Berg, pînă la *Concertul pentru pian şi orchestră* de Dan Constantinescu, alături de alte multe creaţii muzicale ale secolului nostru.

Dintre lucrările concertante româneşti, care vi se pare cea mai interesantă ?

— Mi-e greu să vă dau un răspuns. M-a atras în mod deosebit concertul lui Anatol Vieru. A fost prima lucrare pe care am cîntat-o în public ; de altfel concertul a fost compus la cererea mea. Piesa m-a captivat prin stilul extrem de concertant şi de strălucitor, strălucire care pune însă în valoare o bogată substanţă muzicală. Am certitudinea că *Jocurile pentru pian şi orchestră* de Anatol Vieru, pot aduce oricărui pianist satisfacţia unei înalte împliniri artistice şi bucuria unui contact nemijlocit cu una din valorile reale ale muzicii contemporane.

Alături de *Jocurile pentru pian şi orchestră* de A. Vieru, celelalte concerte interpretate pînă acum semnate de Dan Constantinescu, Liviu Glodeanu, Costin Miereanu m-au atras prin sinceritatea mesajului, prin limbajul colorat şi direct, prin forţa de comunicare precum şi prin foarte buna cunoaştere din partea autorilor a resurselor instrumentului. Fiecare din concertele amintite reprezintă o unitate bine definită şi clară şi pot afirma că faptul de a fi fost primul lor interpret mi-a adus satisfacţia de a fi pătruns mai adînc fenomenul creator contemporan.

Doriţi să amintiţi şi celelalte piese instrumentale româneşti care se găsesc în repertoriul dumneavoastră ?

— Iată cîteva titluri : *Suita inedită de* George Enescu, *Patru fabule* de Paul Constantinescu, *Patru cîntece din Maramureş* şi *Şase cîntece scurte pentru copii* de Tudor Ciortea, piesele *Nautilus* de Anatol Vieru, *Jocul tastelor* de St. Niculescu, *Monosonata* de A. Raţiu, *Preludiu* de M. Marbe, *Cadenza* de C. Miereanu, *Sonata brevis* de L. Dandara, *Fabule şi Sonate* de Dan Voiculescu, *Canto libero* de Gr. Nica, *Suita pentru pian* de Dan Constantinescu, *Diacronii* 1 şi 2 — de Iancu Dumitrescu, *Momente* de Adalbert Winkler, *Cîntecele de supliciu* de Doru Popovici.

V-aţi întors acum dintr-un turneu de concerte. Ce lucrări româneşti aţi interpretat ?

— În ultimii ani, în toate turneele de peste hotare, pe care le-am întreprins, mobilul principal a fost popularizarea şi prezentarea valorilor muzicale româneşti, reprezentînd toate stilurile şi tendinţele muzicii noastre actuale. Recent, m-am întors dintr-un turneu de concerte

în R. F. a Germaniei unde am avut plăcerea să interpretez și să înregistrez lucrări de Adrian Rațiu, Liviu Dandara, Adalbert Winkler, Anatol Vieru și ultima mea piesă — *Muzică pentru radio nr. 1.*

Cum au fost primite aceste lucrări ?

— Critica și publicul au fost entuziasmați de valoarea creației componistice românești, de originalitatea și prospețimea mesajului ei. Și critica și iubitorii de muzică mi-au întărit certitudinea că ne găsim în perimetrul celor mai noi și demne de interes căutări și cercetări componistice contemporane.

Ce măsuri credeți că trebuie luate pentru o mai largă răspîndire a valorilor artistice românești peste hotarele țării ?

— Imperios necesară mi se pare la ora actuală, traducerea în viață a vechii propuneri de a se înființa un Festival Internațional de muzică românească contemporană. O asemenea reuniune muzicală ar lansa, după părerea mea, direct și selectiv valorile românești în orbita creațiilor europene și ar demonstra oricăror muzicieni străini existența în țara noastră a unei mișcări muzicale de o amplitudine pe care ar rîvni-o țări de veche tradiție muzicală.

MARTHA KESSLER

Agendele concertistice ale principalelor instituții muzicale ale țării, mărturisesc permanent atașamentul Marthei Kessler pentru creația românească. Nu cu mult timp în urmă Martha Kessler își aducea contribuția la București și la Sibiu în tălmăcirea în primă audiție a unor lucrări de Sigismund Toduță și Doru Popovici.

Interpretă a peste 100 de lieduri românești în primă audiție (semnate de M. Jora, Z. Vancea, P. Bentoiu, H. Jerea, A. Vieru, C. Petra-Basacopol, F. Donceanu), Martha Kessler și-a adus o contribuție deosebită și la tălmăcirea unor lucrări vocal-simfonice. Să amintim din acest punct de vedere concertele care au fost interpretate în primă audiție, oratoriul *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu, *Cantata a III-a* de Șt. Niculescu și *Simfonia de cameră* de A. Vieru, cantatele *Comunistul* și *Cantata de cameră* de A. Porfetye, *Cîntec apelor țării* de Gh. Costinescu, *Omagiu lui Palestrina* de D. Popovici, *Cîntecul Hiroșimei* de W. M. Klepper, piesa *Oedip* de A. Stroe (ș.a.m.d.).

Cum să ne explicăm numărul literalmentc impunător de lucrări românești ce se găsesc în repertoriul dumneavoastră ?

— Datoria esențială a fiecărui interpret român mi se pare aceea de a trăi în muzica creată în jurul său, de a se preocupa necontenit de evoluția operei muzicienilor în mijlocul cărora s-a format, în mijlocul cărora își desfășoară activitatea.

Mi-e dragă însă muzica românească nu dintr-o simplă obligație morală, ci din credința profundă, că în muzica vocală românească s-au făurit în ultimii ani valori comparabile cu vîrfurile creației muzicale contemporane, că muzica românească îmbogățește cu culori dintre cele mai expresive tabloul componistic al zilelor noastre.

Interesul cu care este urmărită creația muzicală românească peste hotarele țării mi-a demonstrat de altfel valabilitatea acestei teze.

Exemplificați-ne această idee...

— Am susținut recent un recital la Viena și am participat la un concert la Passau...

Avînd în program ?

— Lucrări de Bach, Haendel, Schumann, Ravel, Brediceanu și Vieru. Acum, și cu prilejul multor altor turnee peste hotare, nu numai succesul de public, dar și interesul organizatorilor vieții muzicale pentru creația românească era maxim.

Din păcate, după părerea mea, noi nu știm să folosim întotdeauna acest interes, nu știm să facem cunoscute marile valori românești, nu știm să difuzăm partiturile și discurile românești acolo unde prezența creației noastre este mult solicitată.

Să vă dau un exemplu. Cu prilejul recentului meu turneu în R. F. a Germaniei, conducătorii Direcției muzicale a Radiodifuziunii din Frankfurt îmi spuneau că au foarte puține posibilități de informare asupra evoluției muzicii românești, asupra pieselor create în ultimii ani de compozitorii noștri. Ei îmi solicitau pe bună dreptate să le facilitez cunoașterea partiturilor și a imprimărilor unor lucrări recente, de apariția cărora nu reușiseră să se informeze decît din presă.

Eforturilor noastre, ale muzicienilor, care înțelegem să programăm cu prioritate lucrări românești peste hotarele țării, trebuie să li se adauge de îndată eforturile forurilor organizatorice, eforturile consistente și permanente ale acelora care au sarcina popularizării artei românești peste hotarele țării.

O ultimă întrebare : Ce ați solicita prin intermediul nostru compozitorilor ?

— Noi lieduri. Mulți compozitori au părăsit din păcate în ultimii ani liedul, miniaturile, poemele vocale, în favoarea lucrărilor instrumentale pentru formații mai mari sau mai mici. Există în țara noastră o tradiție deosebită în domeniul liedului, prețuirea publicului pentru acest gen, și cred că noi, interpreții, merităm noi lucrări care să reușească să integreze în melosul popular românesc cele mai noi cuceriri ale limbajului muzical.

În sfîrșit, mi-aș permite cu acest prilej să susțin necesitatea programării în viața de concert a capitalei sau a celorlalte centre muzicale ale țării, a tuturor lucrărilor vocale românești de interes.

Să vă dau un exemplu. Am prezentat acum cîțiva ani, într-o primă audiție la Uniunea Compozitorilor o piesă foarte interesantă de Aurel Stroe : *Chipul păcii.* A trecut de atunci mult timp. Nici o instituție muzicală nu a programat însă pînă acum această lucrare care mi se pare plină de inedit și interes muzical.

EMILIA PETRESCU

De la cantatele lui Bach la marile oratorii contemporane, de la liedurile lui Gh. Dima la cele mai mari lucrări vocale ale tinerilor compozitori români, zeci de opusuri de valoare ale creației muzicii românești și universale datoresc prima lor audiție în țara noastră sopranei Emilia Petrescu.

De un remarcabil succes se bucură concertele Emiliei Petrescu peste hotarele țării ; zeci de ziare și reviste de specialitate au înserat ample cronici, încărcate de superlative privind recitalurile Emiliei Petrescu în multe dintre centrele muzicale ale Europei.

Cronicarii sînt unanimi în a aprecia remarcabila cultură stilistică a sopranei, fidelitatea ei în redarea textului muzical, rigurozitatea interpretărilor, excepționala stăpînire a tehnicii, omogenitatea ambitusului vocal.

Ambasadoare a artei interpretative românești, cîntăreața se poate mîndri și cu faptul că a participat anul trecut la Festivalul de la Ulm, ca solistă într-un concert de muzică preclasică dirijat de exigentul Pierre Boulez. Soprana Emilia Petrescu a înconjurat ani în șir, cu nețărmurită dragoste creația muzicală românească. În țară și peste hotare, Emilia Petrescu și-a făurit un ideal din recitalurile dedicate unor piese românești.

Ce reprezintă pentru Dv. creația vocală românească ?

Alături de literatura preclasică, creația vocală românească a reprezentat și reprezintă pentru mine zona muzicală de maximă atractivitate. Este indubitabil că găsim în prezent în creația românească lucrări vocale comparabile cu capodoperile genului. Cultivînd aceste opusuri, artistul român își îndeplinește nu numai datoria de prim ordin a unui muzician — aceea de a fi un promotor al valorilor sale naționale — dar integrează repertoriului său lucrări de maxim interes artistic.

Să încercăm cîteva concretizări. Spre ce compozitori merg preferințele dumneavoastră în domeniul creației vocale ?

— Spre toți acei creatori (și aș aminti din acest punct de vedere numele compozitorilor Gh. Dima, M. Jora, Z. Vancea, T. Ciortea, H. Jerea, F. Donceanu, D. Popovici, A. Porfetye) în opera cărora am găsit o suită de lieduri captivante prin ineditul, farmecul și originalitatea lor conceptuală.

Ați interpretat aceste lieduri și în concertele de peste hotare ?

— Adeseori. Uneori am susținut recitaluri integral dedicate unor lieduri românești. Îmi amintesc întotdeauna cu plăcere deplină de succesul de public și de critică pe care le-au avut recitalurile de muzică românească susținută de Lüdenscheid în diferite centre muzicale din R. D. Germană și Cehoslovacia, la Radiodifuzunea din Stuttgardt.

O impresie deosebită a produs asupra publicului, recenta dumneavoastră colaborare cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii în tălmăcirea oratoriului „Miorița" de Sigismund Toduță.

— *Miorița* ca și o mai veche lucrare a maestrului Sigismund Todută, *Balada Steagului*, mi-au plăcut în mod deosebit. Reputatul compozitor clujean mînuiește cu o remarcabilă artă un aparat muzical complex, făurind o partitură de vibrație, adînc românească în esența ei.

Creația maestrului Todută poate fi oricînd comparată cu cele mai semnificative valori neoclasice pe plan european.

Ați mai colaborat cu formațiile noastre în tălmăcirea altor lucrări vocal-simfonice românești...

— V-aș putea cita aici o listă impunătoare. Notați printre alte oratorii și lucrări destinate teatrului liric : *Grivița noastră, Zorile de aur de Gh. Dumitrescu, cantatele* compozitorului F. X. Dressler, *Michelangelo* de A. Mendelsohn, *Pe lespedea eroilor* și *Trei generații* de S. Sarchizov.

În această suită de anchete se repetă o întrebare. V-aș ruga să-mi răspundeți și dumneavoastră : Ce ați solicita compozitorilor noștri ?

— Vă repet, dorința pe care am exprimat-o fiecăruia dintre compozitorii noștri reprezentativi, dar care a rămas pînă în prezent fără răspuns : o piesă concertantă, perfect echilibrată, adînc românească, pe care s-o pot interpreta în special în concertele de peste hotare.

Vă amintiți ce succes a avut ciclul lui Britten : *Les Illuminations*. Rîvnesc de mulți ani o lucrare românească de această factură.

Mai mult decît o interpretă de lieduri, eu sînt o concertistă. În multe centre muzicale din lume (v-aș aminti din acest punct de vedere Köln, Kassel, Mainz), mi s-a cerut să pun în program o piesă concertantă românească. Literalmente, nu am putut satisface o asemenea solicitare și la cererea organizatorilor de a programa o astfel de piesă am fost nevoită să cînt lucrări mai puțin reprezentative pentru căutările actuale ale creatorilor noștri.

O ultimă întrebare : în opera de popularizare a valorilor românești peste hotare, credeți că eforturile organizatorilor noștri sînt suficiente... ?

— Cu mult sub nevoi, cu mult sub cerințele să zic așa ale „vieții muzicale". Mi-aș permite să aduc în această discuție două propuneri : O.S.T.A. să întocmească un plan special de organizare a unor seri exclusive de muzică românească. Am certitudinea că am găsit peste hotare toată solicitudinea necesară. În al doilea rînd, fiecare manifestare culturală românească, (vernisaje, prezentări de filme) să fie obligatoriu urmată de microrecitaluri în care artiștii noștri reprezentativi să aibe posibilitatea de a oferi străinilor o privire sintetică asupra noilor creații muzicale românești.

ANA IFTINCHI

În concerte publice și la posturile noastre de radio găsim multe lucrări în versiunea interpretativă a pianistei Ana Iftinchi : *Sonata* și *Suita* de Liviu Comes, *Sonata în sol minor* de Dimitrie Cuclin, *Concertul pentru pian și orchestră* de Carmen Petra Basacopol, *Concertul pentru pian și orchestră* de Dimitrie Cuclin. Această suită de titluri ne oferă contururile tabloului unui impunător catalog de creații românești asupra cărora interpreta s-a aplecat cu dragoste și rîvnă.

Prin ce v-au atras aceste lucrări ?

— Fiecare piesă își are individualitatea sa în fiecare dintre ele amploarea autohtonă a muzicii românești s-a concretizat în chip variat.

Toate aceste lucrări m-au atras prin valoarea conținutului lor, prin mijloacele de expresie specifice piesei și stilului autorului.

Prin ce corespund aceste lucrări profilului dumneavoastră interpretativ ?

— Cred că orice muzică de o reală valoare artistică independent de stil, găsește rezonanțe adînci în orice interpret.

Din suita pieselor amintite, citați-mi o lucrare favorită...

— Mi-e greu să aleg.... poate, știu eu... Concertul pentru pian de Carmen Petra Basacopol. L-am cîntat cu orchestra de studio a Conservatorului în studioul de concerte al Radioteleviziunii, l-am înregistrat pentru fonoteca Radiodifuziunii la Iași, cu orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova" dirijată de G. Vintilă.

Am găsit în paginile acestui concert o tumultoasă lume de idei muzicale, o remarcabilă vigoare arhitectonică pe care cred că am reușit să o reliefez cu pregnanță.

Ce dificultăți tehnice, ce probleme deosebite v-au pus lucrările românești pe care le-ați interpretat pînă în prezent ?

— Asemenea dificultăți, asemenea probleme interpretative sînt după părerea mea strict legate de factura pieselor românești, de elemente caracteristice muzicii noastre.

Elementul modal specific, cu toate fluctuațiile lui cuprinse în aceste lucrări, solicită, după părerea mea, interpretului, o vastă gamă, să zic așa, de adaptări tehnice, o riguroasă selecție de mijloace tehnice în special în momentul cînd sonoritățile pianistice evocă timbre variate ale instrumentelor populare.

Probleme deosebite pune în fața interpreților și ceea ce aș numi dozajul estetic al mijloacelor tehnice folosite ca mijloace de expresie a coloritului, dinamismului, poeziei structurale specifice creației noastre.

Fiecare lucrare românească pe care mi-am însușit-o pînă în prezent, piesele camerale românești pe care le studiez acum pentru viitoare recitaluri, aduc după părerea mea o contribuție prețioasă la îmbogățirea creației muzicale românești, la augmentarea literaturii pianistice contemporane.

Anchetă realizată de
IOSIF SAVA

Cultura muzicală românească în epoca Renașterii

de Viorel Cosma

Dintre marile curente de idei europene, acela care avea să determine o înflorire artistică multilaterală și pe meleagurile noastre rămîne, fără îndoială, *umanismul.* Cristalizat ca un proces de laicizare necesar dezvoltării și înfloririi gîndirii universale din epoca Renașterii, umanismul a generat — pe o largă arie teritorială — mișcarea artistică cea mai fecundă în afirmarea potențelor spirituale, atît a națiunilor de veche și tradițională civilizație, cît și a unor popoare aflate în faza de cristalizare politică, economică, socială și culturală. De la acel *homo naturalis* al Evului mediu se ajunge treptat, în pragul secolului al XVI-lea la noul tip renascentist de *uomo universale,* deferent față de cultura antică greco-romană, interesat de știință și artă, avid de cunoaștere multilaterală, de schimburi permanente de idei, de acumulări de manuscrise rare și de tipărituri, de obținerea unei autonomii intelectuale.

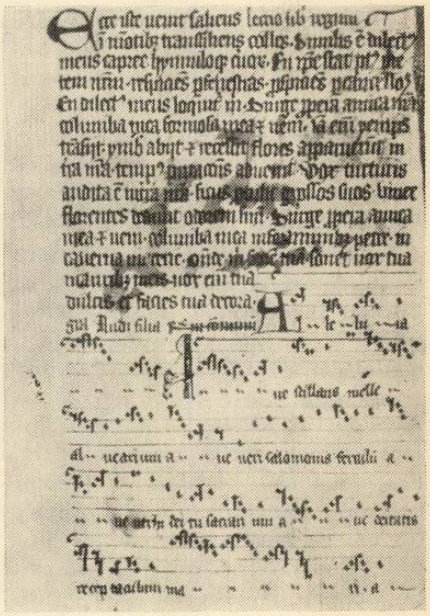
Este greu de definit o *„muzică umanistă"* propriu-zisă la începutul secolului al XVI-lea, conchid unii muzicologi și istorici. În schimb, elemente ale curentului de idei se pot ușor identifica. „On peut ramener à l'influence des humanistes le retour à une déclamation et à une accentuation exacte de la langue latine et, par voie de conséquence, des langues nationales" [1]. Faptul este confirmat și la noi de înlocuirea limbii slavone cu limba română în actele de cancelarie domnești, în predicile și spovedaniile bisericești, fenomen generalizat după 1570 în Moldova și Țara Românească.

Toate aceste elemente specifice Renașterii au pătruns (mai devreme sau mai tîrziu, în funcție de condițiile istorice ale fiecărui popor), și în estul Europei, Transilvania, Moldova și Țara Românească, încadrîndu-se și ele în peisajul artei umaniste din secolele XV—XVI.

Izvoarele renascentiste ale culturii muzicale românești

Răsfoind paginile istoriei poporului nostru, remarcăm o perioadă de afirmare culturală europeană, destul de clar conturată, adeseori chiar unitară stilistic (mai ales în pictură), cuprinsă între anii 1450—1600.

Liber missarum *(1394), document păstrat în Biblioteca Muzeului Brukenthal*



Destinele Moldovei se află în mîinile unor domnitori ce manifestă constante preocupări artistice, la loc de frunte situîndu-se figurile lui Ştefan cel Mare (1457—1504), Petru Rareş (1527—1538, 1541—1546), Alexandru Lăpuşneanul (1552—1561, 1564—1568), Despot Vodă (1561—1563), Petru Şchiopul (1574—1577, 1582—1591).

În Ţara Românească desprindem numele domnitorilor Neagoe Basarab (1512—1521), Radu Paisie (1535—1545), Petru Cercel (1583—1585) şi Mihai Viteazul (1593—1601), ultimul materializînd pentru întîia oară ideea unităţii naţionale către care aspira de veacuri poporul român.

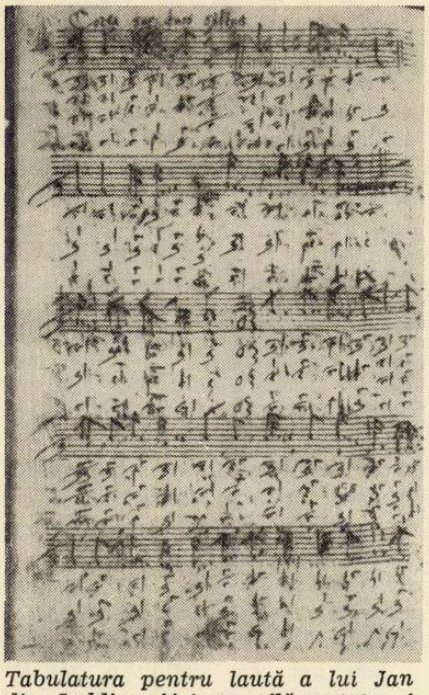
Figuri de conducători cu largi vederi artistice vom întîlni în persoana lui Iancu de Hunedoara (14...?—1456), Matei Corvin (1458—1490) şi acelaşi Mihai Viteazul (1599—1600) în Transilvania.

Fie în preajma şi la curţile acestor domnitori, fie în principalele centre culturale din oraşele-cetăţi şi din mînăstirile ridicate de ei, s-au afirmat cîteva personalităţi umaniste de prestigiu european : cronicarul, istoricul, poetul şi arhiepiscopul Nicolaus Olahus (1493—1568), despre care Erasmus din Rotterdam scria cu mîndrie că îl socoteşte „printre cei mai de seamă prieteni ai mei“ [2] ; ritorul, melurgul şi dascălul de muzică bizantină Eustatie Protopsaltul (14...?.—15...?) ; tipograful, geograful, astronomul şi profesorul Johannes Honterus (1498—1549) ; organistul, compozitorul şi cronicarul Hieronymus Ostermayer (1500—1561).

Unii cronicari români — dintre care la loc de frunte se situează Miron Costin — şi-au făcut ucenicia în centrele umaniste poloneze, însuşindu-şi orizontul larg istoric şi concepţia ştiinţifică de a ilustra obiectiv capacitatea poporului de a-şi făuri o cultură naţională, originală.

În climatul favorabil al activităţii multilaterale al acestor umanişti ce tindeau să cuprindă în sfera europeană şi cultura poporului român, ideile Renaşterii italiene pătrund — începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea — tot mai intens pe meleagurile noastre. Se disting două căi principale de acces cultural : una *directă* (prin contactul viu cu muzicienii, pictorii, sculptorii, tipografii, filozofii şi arhitecţii italieni) şi alta *indirectă* (prin

Muzicanţi turci către 1608. Reproducere de pe „Eine newe Reyssbeschreibung aus Teutschland Nach Constantinopol und Jerusalem durch Salomon Schweiger“ Gedruckt und verlegt zu Nürnberg durch Johann Lantzenberger, 1608. Aceşti instrumentişti au poposit pe meleagurile noastre punînd bazele mehterhanelelor.

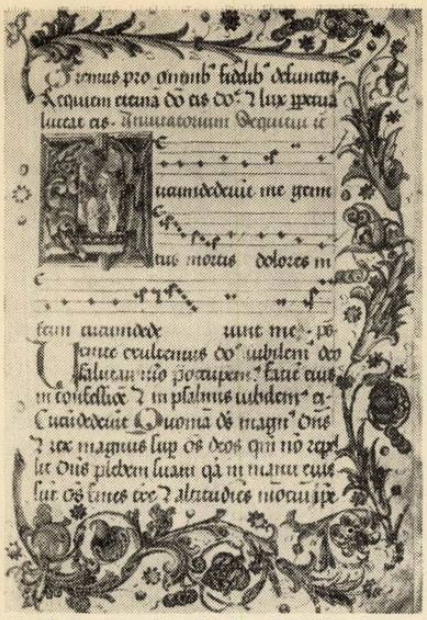


Tabulatura pentru laută a lui Jan din Lublin. Aici se află notate şi dansuri populare româneşti

intermediul ţărilor vecine Sîrbo-Croaţia, Ungaria, Rusia, dar mai ales Polonia, ţara din răsăritul Europei cu cel mai apropiat şi receptiv contact cu Renaşterea italiană).

Dacă Transilvania a găsit şi pe calea bisericii un punct comun de apropiere cu muzica gregoriană din Italia — în schimb Moldova s-a apropiat mai uşor de Renaşterea poloneză şi rusă, ale căror centre culturale (Kracovia, Lublin, Lwov, Kiev) priveau cu mai multă simpatie lumea ortodoxă (de altfel comunităţile din Przemysl şi Lwov întreţineau schimburi de psalţi cu Suceava, iar cele din Kiev cu Putna).

În lumina ultimelor cercetări privind legăturile *directe* ale Ţărilor Române cu Italia, o serie de documente ne conduc spre concluzia — pînă astăzi insuficient fundamentată ştiinţific — a unui intens schimb material şi spiritual între cultura noastră autohtonă şi Renaşterea italiană. Astfel, s-a identificat un bogat fond de manuscrise muzicale gregoriene (*Antiphonare, Vigiliale* ş.a.) de provenienţă italiană care au circulat intens, mai ales în Transilvania. De asemenea, nu lipsesc primele tipărituri muzicale ale editorilor italieni din secolul al XVI-lea, unele partituri fiind identificate chiar în satele din Ţara Bîrsei. În anul 1548, umanistul Johannes Honterus a tipărit la Braşov colecţia de piese corale *Odae cum harmoniis ex diuersis Poetis in usum Ludi literarij Coronensis decerptae,* în care erau incluse piesele corale ale lui Petrus Tritonius [3]. Cărţile teoretice muzicale ale Renaşterii italiene îşi fac de asemenea apariţia în Ţările Române (de pildă, *Dodecachordon*-ul lui Glareanus). În anturajul curţii de la Alba Iulia au trăit o serie de muzicieni



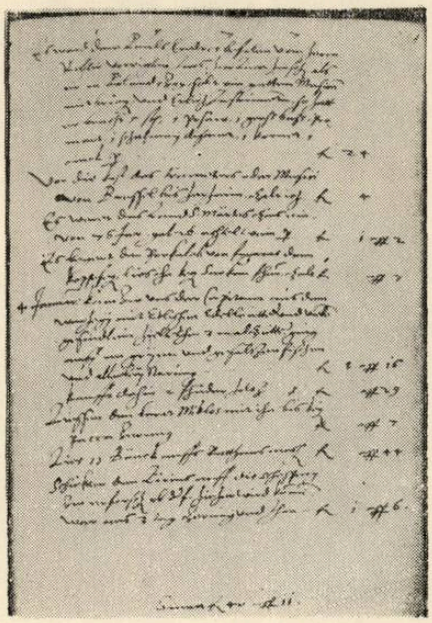
Pagină din Vigiliale *(1507), document descoperit în Transilvania.*

italieni (Mosto, Busto) [4]), iar Giovanni Pierluigi da Palestrina și Girolamo Diruta au întreținut relații directe cu umaniștii transilvăneni. Ultimul a publicat în 1593 lucrarea teoretico-muzicală *Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istromenti da penna,* dedicată prințului transilvănean Sigismund Bathory. [5]).

Un semn prețios al pătrunderii culturii renascentiste italiene la noi îl constituie importul de instrumente muzicale și prezența unor instrumentiști și meșteri reparatori de origine italiană. Se semnalează astfel, apariția primelor orgi portative *(instrumentum regale)* în Țările Române, precum și virginaluri, trompete, corni, timpane, laute și chiar viole de diferite tipuri, a căror proveniență italiană pare mai mult decît probabilă [6]).

Mult mai numeroase sînt izvoarele din celelalte domenii ale culturii românești care atestă contactul strîns cu Renașterea italiană. Tiparul, una din fundamentalele cuceriri ale umanismului, a determinat o înflorire culturală remarcabilă în Moldova și Țara Românească. Recent s-a demonstrat că originile tiparului nostru (cărțile de ritual ale lui Macarie din 1508, 1510 și 1512, printre care monumentalul *Liturghier)* trebuie identificate, nu la Cetinie (Muntenegru), ci în secția chirilică a marii case de editură Torresani-Aldo Manuzzio din Veneția [7]). Este cunoscut faptul, că ambasada domnitorului moldovean Ștefan cel Mare trimisă Papei de la Roma și dogelui din Veneția, avea să se întoarcă în patrie cu una din cărțile de mare circulație europeană (tradusă în scurtă vreme în românește) : ***Fiore di virtu*** (Floarea darurilor). O inscripție funerară din 1512, păstrată în Muzeul din Suceava, atestă prezența italianului Baptista Vesentino, intitulat *„magister in diversis artibus"* în Moldova [8]). Mihai Viteazul se afla în legături politico-culturale cu marele duce de Toscana, căruia i-a adresat de altfel un memoriu (1600).

Calea indirectă de contact cu Renașterea apuseană prin intermediul culturii poloneze în special ne apare bogat documentată. Încă din secolul al XV-lea la curtea episcopului Ian Vitez din Oradea întîlnim pe umanistul Grigore de Sanoc și pe astronomul Marcin din Bîlița. Corespondența lui Sbigniev Olesniki cu prelatul orădean pentru împrumutarea operelor lui Titus Liviu și Ennea Silvio Piccolomini (1449) demonstrează relații culturale de tip renascentist. Ucenicia tipografică și cariera pedagogică a lui Johannes Honterus la Kracovia (1530), peregrinarea lui Despot Vodă în Polonia și legăturile sale cu Universitatea Jagellonă (unde s-a împrietenit cu astronomul și matematicianul G. I. Rhaeticus), cultura pravilistului și psaltului Lucaci de la Putna dobîndită în Polonia, sînt tot atîtea dovezi ale strînselor legături culturale între cele două popoare [9]).



Import de instrumente muzicale la Brașov (1544) din Polonia. Prima însemnare din Condica de socoteli *a orașului specifică plata celui care a făcut deplasarea pentru achiziționarea instrumentelor.*

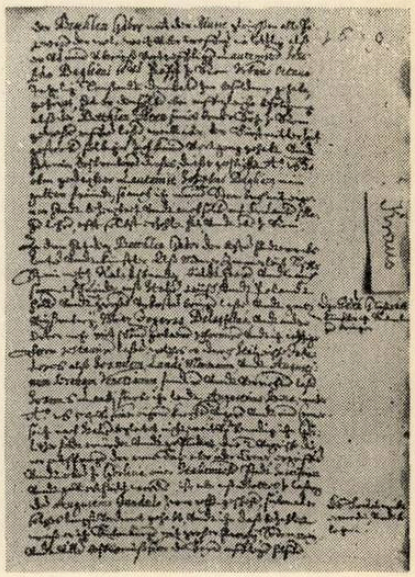
Corespondența veacului al XVI-lea, păstrată în arhivele orașelor Bistrița, Brașov, Sibiu, Mediaș, Cluj, Orăștie, precum și documentele veacurilor următoare aflătoare în București, Iași, Suceava, Tîrgoviște, atestă un intens schimb muzical cu Polonia renascentistă. Lautiștii din Lublin, organiștii din Kracovia și Lublin erau prețuiți în Transilvania și Țara Românească. Constructorii polonezi de orgi — printre care meșterul Iacob Leidens, realizatorul noului instrument din Bistrița (1570) — veneau deseori pe meleagurile noastre, fiind chemați de consiliile orașelor ca desăvîrșiți consultanți [10]).

Deseori s-a apelat fie la profesori de instrumente muzicale (mai ales pentru turnerii orașelor-cetăți), fie la instrumentiști de curte, de origine poloneză [11]).

Un intens comerț cu noile instrumente muzicale de suflat și de coarde, proprii acelei epoci, se practica în secolul al XVI-lea, o parte din acestea importate prin intermediul Brașovului, din Polonia, fiind apoi trecute în Țara Românească.

Imaginea contactului culturii noastre cu mișcarea umanistă ar putea să apară ca expresia unui fenomen exclusiv de absorbție, dacă nu am semnala și fenomenul invers de „revărsare" peste graniță a unor elemente pornite din interior către exterior. Desigur, că nu ne referim acum la fenomene de sinteză între arta autohtonă și cea renascentistă.

Fragment autograf din Cronica transilvăneană *a lui Georg Kraus (Sec. XVII).*



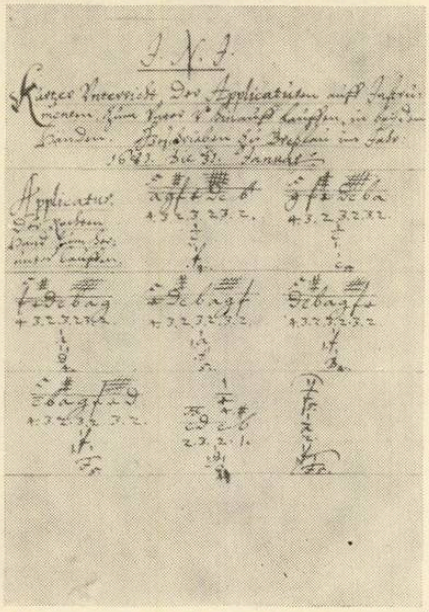
Țăran cîntînd dintr-un instrument de suflat. Lut ars descoperit lîngă Sighișoara (începutul Sec. XVII)

Universalismul cultural al umanismului a determinat pe mulți cercetători și istorici să afirme că majoritatea personalităților renascentiste au avut două patrii: aceea în care s-au născut, și „Europa". Oare nu confirmă acest adevăr Nicolaus Olahus și lautistul brașovean Valentin Greff Bakfark (1507—1576) ? Autorul vestitei *Intavolatura Valentini Bacfarc Transilvani Coronensis* ilustrează parcă ideal legătura dintre Transilvania natală și cele două patrii adoptive (Polonia și Italia) în care și-a impus talentul de virtuoz al lautei. Ce s-ar putea spune despre pitorescul domnitor al Țării Românești, Petru Cercel, care izgonit de turci din patrie, a poposit la Roma (unde s-a bucurat de sprijinul papei), Mantova, Ferrara, Veneția, publicînd aci un imn religios *(Tuche su vita)* în volumul *Dialoghi piacevoli del Sig. Stefano Guazzo* (Venezia, Tip. Antonio Pinelli, 1610) [12]).

Forme de organizare, elemente specifice și trăsături renascentiste ale culturii muzicale românești

Fără îndoială că noțiunea clasică de „Renaștere" nu poate fi aplicată, cu aceeași sferă de cuprindere și semnificație artistică proprie civilizației occidentale, culturii popoarelor din estul și sud-estul Europei. Totuși, o incursiune atentă în viața artistică a veacurilor XV—XVI, relevă suficiente forme comune de organizare ale învățămîntului și mișcării muzicale, depistarea unor elemente de sinteză caracteristice noului fenomen de idei și chiar trăsături originale de *esență renascentistă* proprii fiecărui popor. Și fiindcă, pictura renașterii italiene s-a conturat ca principala bază teoretică și estetică a epocii, nu putem să nu remarcăm, de pildă, originalitatea, unitatea stilistică și unicitatea picturii exterioare a bisericilor moldovenești din secolul al XVI-lea, fenomen care fundamentează un strălucit moment al Renașterii culturii românești [13]).

Sub influența rețelei de *Schola latina* ce a luat naștere în Europa după 1400, învățămîntul religios și laic românesc a intrat și el într-o fază superioară de organizare. De la acele școli de grămătici (procelnic, nastavnic) de la Mînăstirile Neamț, Dragomirna, Bisericani, Tismana, Cozia, Bistrița, Curtea de Argeș, se trece la trepte noi de învățămînt după modelul școlilor renascentiste. *Schola coronensis* (Brașov), *Schola bistricensis* (Bistrița-Transilvania), *Școala românească* din Scheii Brașovului, gimnaziile săsești din centrele transilvănene, majoritatea organizate după tipul clasic de *Schola latina* din occidentul Europei, reprezintă tot atîtea centre de educație umanistă. Cum muzica făcea parte din cele „septem artes liberales", desigur că locul ei în învățămîntul noilor *Schola latina* a fost precizat prin regulamente, uneori importanța disciplinei artistice punîndu-și adînc pecetea asupra întregii instituții. Așa s-a născut — după 1490 — în Moldova cea mai importantă formă de organizare muzicală din cultura feudală românească cunoscută pînă acum : *Școala de la Putna.*



Prima pagină din Tabulatura *lui Daniel Cronner datată 30 ian. 1681. Colecția Biserica Neagră Brașov*

Expresie vie a epocii de înflorire artistică din vremea lui Ștefan cel Mare, Școala de la Putna a însemnat timp de un veac principalul focar de cultură muzicală bizantină în cele trei principate românești. Astronomia, istoria, dreptul, retorica, dar mai ales muzica, au constituit obiectele principale predate de către „ritor", „scholasticus", „domesticos", după modelul occidental din *Schola latina* [14]).

Trei nume domină activitatea secolului de afirmare a creației și interpretării muzicii psaltice românești la Putna : Eustatie Protopsaltul, Antonie Protopsaltul și Lucaci. Aceștia sînt autori de cîntece, dirijori de cor antifon, cîntăreți de strană și profesori de psaltichie, dar totodată și cronicari, praviliști, dascăli de limbă greacă, slavă și română.

Manuscrisele ce ni s-au păstrat demonstrează prin arta scrisului și a miniaturii, înălțimea profesională a școlii caligrafice de la Putna (de altfel a preluat tradiția — unanim recunoscută în veacul al XV-lea — de la Mînăstirea Neamț). Factura ornamentală a melodiilor sugerează măestria psalților, capabili să abordeze un asemenea repertoriu (un exemplu strălucit ne oferă *Imnul Kalofonic* de Eustatie Protopsaltul) [15]).

Manuscrisele muzicale de la Putna — acoperind o perioadă ce se

Pictură pe altarul bisericii din Proștea Mare (jud. Sibiu). De remarcat orga portativă și fluerul gemănat.

întinde între 1490—1585 — ne aduc în circulație și alte nume de melurgi ce au activat în mînăstirea moldovenească : Paisie, Antim, Ștefan, Ioasaf, Agathon, Vasilios, Agalian, Hrisafie, Loghin, Andronie, iar documentul de la Dragomirna (provenit tot de la Putna) pe Domentian Vlahul, Teodul, Galian [16]). Se poate afirma deci, că ne aflăm în fața unei remarcabile *Schola* de tip renascentist.

Nu lipsesc de la Putna nici manualele teoretice de muzică bizantină. În Biblioteca centrală *M. Eminescu* din Iași, se păstrează o *„Carte de școală pentru predarea cîntărilor bisericești"* (1546) redactată de Antonie Protopsaltul. Din aceeași veac (și se pare că din aceeași sursă) provine și manuscrisul *Expunerea științei artei muzicale bisericești (Metodică și Anastasimatarion)* [17]). Faptul nu trebuie să surprindă fiindcă ideea de *Schola latina* presupunea transmiterea noțiunilor teoretice pe calea *scrisului*, nu oral (cum se practica de obicei în Evul Mediu). Dar la Putna s-a creat și un sistem de proprie notație muzicală psaltică, denumit *„raspev putnevsky" „notatija putevaja"*, răspîndit în Rusia. [18]) Este încă un element ce întărește prestigiul focarului de cultură muzicală din Moldova.

Școala de la Putna nu a rămas un fapt izolat. O dată cu urcarea pe tronul Moldovei a lui Iacob Eraclide Despot Vodă (1561—1563) acesta a pus bazele unei *Schola latina* la Cotnari [19]), a plănuit fondarea unei *„Academii" superioare* (după modelul epocii Renașterii) la Suceava și a întemeiat o *bibliotecă de curte* de tip umanist unde se putea afla „tot ce are latinul vrednic de aducere aminte din străvechile scrieri și tot ce are fericita Grecie" [20]). Atitudinea dură față de boieri pe de o parte, iar reformele prea îndrăznețe ale domnitorului pe de altă parte, au întîmpinat însă rezistența slujitorilor curții și a bisericii care — acuzîndu-l că la *Schola latina* de la Cotnari predarea literaturilor clasice străine se făcea „spre primejdia religiei părintești", au contribuit la alungarea sa din țară. Johann Sommer, umanistul chemat de Despot Vodă la conducerea Scholei a trecut în Transilvania, devenind profesor de latină la Gimnaziul săsesc din Bistrița, apoi la Cluj.

De o importanță hotărîtoare în activitatea unei mișcări muzicale de durată ne apare *Schola coronensis* a lui Johannes Honterus de la Brașov (1543). Sprijinind intens mișcarea reformei luterane, umanistul transilvănean — prieten cu Nicolaus Olahus — a realizat o tipografie (1533) în sînul căreia s-au publicat și lucrări muzicale *(Odae cum harmoniis...)*. Răsfoind regulamentele școlare (1541, 1543), reținem nu numai locul important acordat muzicii în viața tineretului, ci mai ales faptul că sînt prevăzute *reprezentații teatrale cu muzică* („comediae duae semper institutae habeantur"). Piesele clasice ale lui Plaut și Terentiu s-au jucat la Brașov, muzica spectacolelor circulînd apoi și separat în limbile română, germană și maghiară, după obiceiul preluării cîntecelor din *Odae cum armoniis...*, din misterele religioase *Irozii, Vicleimul* [21]).

Apariția și dezvoltarea teatrului muzical școlar în centrele orășenești din Brașov, Bistrița, Alba Iulia, Sibiu, Făgăraș, Sighișoara, Cluj, Beiuș, Mediaș, Blaj, constituie *un nou reflex al Renașterii* pe meleagurile noastre. Spectacolele se desfășurau în fața unui public larg, nu în incinta școlilor, ci în localurile autorităților orășenești (praetorium, consistorium etc.) [22]). Se acorda montărilor un fast deosebit, similar reprezentațiilor renascentiste italiene. Muzica era compusă de profesorii colegiilor sau de către angajații orașului. Un nume care s-a impus la Brașov rămîne Andreas Lucillus, autor de *ode* (după cum o atestă manuscrisul muzical din 1575), profesor al *Scholei coronensis.*

Apariția școlilor în peisajul cultural al secolului al XVI-lea a determinat și alte reflexe de esență renascentistă. Se semnalează astfel, tiparnițele de la Tîrgoviște, Neamț, Sibiu, Brașov, Bistrița, Cluj. Se pun bazele unor *biblioteci* fie școlare, episcopale, consistoriale, comunale, fie chiar personale. Fondul de lucrări îl constituie cărțile de cultură umanistă, dar nu de puține ori se semnalează și lucrări teoretice muzicale. Există chiar o mențiune din 1572 ce amintește despre o *librărie* în orașul Bistrița [23]).

Unii domnitori moldoveni — printre care Despot Vodă și Petru Cercel (acesta împrumutînd o serie de „mode" specifice curții lui Henric al III-lea) — au adus din Franța fie obiceiuri noi, fie au dat o dezvoltare aparte unor străvechi practici cu caracter războinic — spectacular.

Dintre manifestările tradiționale ale Evului mediu care capătă noi aspecte în Renaștere, mai ales în Franța, este spectacolul ecvestru, însoțit cu muzică, *Le tournoi.* La Compiègne, Liège, dar mai ales la curtea din Bourgogne, jocurile și întrecerile de cai constituiau reprezentații de largă audiență spectaculară. Între curse, mulțimea se amuza fie asistînd la „jeu de la bague" (jocul verigii sau inelului), fie urmărind „montreurs d'ours, acrobates ou lutteurs de profession" [24]). Ambele obiceiuri le vom întîlni și în Țările Române sub denumirea de *„jocul halcalei"* (al inelului), *„vierșun"* (întreceri ecvestre), „ursari", *„pehlivani"* în secolul XVI și în veacurile următoare.

„Le premier — precizează documentele franceze despre *jeu de la bague* — consiste à décrocher au galop, au bout de la lance des anneaux suspendus à un mât". Este absolut exact descris acest obicei al *tournoi*-ului francez și în *Condica lui Gheorgaki* din secolul al XVIII-lea, afirmînd că se practica la noi cu multă vreme înainte. Într-adevăr, un document din 2—6 mai 1589 dat de Petru Șchiopul în Iași amintește de cursele de cai organizate de Alexandru Lăpușneanul pe la mijlocul secolului al XVI-lea [25]). Multă vreme, obiceiul halcalei se credea că a venit din Bizanț, însă documentele recent descoperite ne îndreaptă privirile mai degrabă spre acele spectacole ecvestre *en vogue* în occidentul Europei, preluate sau intensificate pe meleagurile noastre în această epocă.

Urcarea pe tronul Moldovei a lui Alexandru Lăpușneanul a însemnat „un alt moment de cultură" important în istoria poporului român. Cronicarii îl copleșesc cu laude pentru atitudinea și înfăptuirile sale culturale. Este binecunoscută și peste hotare Școala de psaltichie de la Suceava (mijlocul secolului al XVI-lea) care purta relații artistice cu Polonia și Rusia, instituție ajunsă la înflorire tocmai datorită înțeleptului domnitor moldovean [26]). La curtea sa se aflau de asemenea numeroși interpreți populari (lăutari), deseori amintiți în documentele istorice.

Veacul al XVI-lea reprezintă totodată un moment de înflorire a genurilor ample populare (cum ar fi *balada* și *cîntecul epic,* de pildă). Vitejiile domnitorului Ștefan cel

Mare și ale oștenilor săi au fost cîntate de popor în numeroase cîntece epice, balade voinicești, balade istorice, multe producții folclorice perpetuîndu-se pînă în veacul al XIX-lea *(Hai frați, hai frați ! Ștefan, Ștefan, domn cel Mare, Movila lui Burcel, Corbea)* [27]).

Repertoriul de dans popular ne aduce și el mărturiile unui străvechi instrument țărănesc, deseori atestat în cercetările arheologice din ultimul deceniu efectuate asupra cetăților moldovenești din perioada Renașterii : *drîmba.* La Suceava și Bîrlad s-au descoperit numeroase exemplare, unele în perfectă stare de conservare, datate din secolele XV—XVI.

Tot de genul muzicii instrumentale, de astă dată culte, stimulată de Renaștere, aparține începutul perioadei de afirmare a „instrumentului rege" care va atinge maximum de înflorire în epoca barocului : *orga.* Este aci o nouă legătură cu umanismul occidental, de această dată însă provenită din sursă germano-austriacă (Viena). Mulți sași din Transilvania, precum și bisericile luterane, întreținеau relații cu centrele germane, frecventînd universitățile și școlile umaniste și preluînd repertoriul lor muzical. În Transilvania, arta virtuozului Hieronymus Ostermayer (1500 ? — 1561), organistul Bisericii Negre din Brașov, trecuse de granițele principatului. Invitat în „cetatea de scaun" București, Hieronymus Ostermayer a rămas — timp de peste două săptămîni — la curtea domnitorului Radu Paisie spre a concerta pe o orgă portativă (1539) în fața auditorilor din Țara Românească [28]). De o faimă artistică nu mai puțin remarcabilă (a concertat la Tübingen, Stuttgart), s-a bucurat și fiul organistului Bisericii Negre, Georg Ostermayer (1530—1572). Avem știri că a compus pe lîngă piese instrumentale și motete pentru 5 voci [29]).

Un loc aparte în viața orașelor-cetăți l-au ocupat *surlarii* (Moldova, Țara Românească) și *turnerii* (Transilvania). Folosind instrumente de suflat (trompete, surle, buciume, tromboane etc.), unele din import, altele de proveniență locală, numărul instrumentiștilor a crescut simțitor în secolele XV—XVI. De aceea, au apărut organizații de breaslă cu regulamente de funcționare, întocmite de comunitățile orășenești. Este interesant de remarcat că Regulamentul de funcționare *(Gesetz Regeln)* al turnerilor din Sibiu, redactat și aprobat de către Senatul orașului în 1598, era inspirat după modelurile din occidentul Europei, semn al preluării formelor de organizare renascentistă [30]). Departe de a fi folosiți doar pentru semnalele de pază și incendii, instrumentiștii participau (în formații ample) la cortegii, înmormîntări, nunți și alte petreceri. Unii mînuiau mai multe instrumente, printre care și instrumente cu coarde (violă tenor, violă bas).

În lumina acestor documente, cultura muzicală românească din secolele XV—XVI oferă suficiente elemente proprii mișcării artistice umaniste din timpul Renașterii, care îi deschid perspective noi de cercetare și studii viitoare pentru încadrarea în peisajul artistic european. Reținem în mod deosebit cîteva aspecte proprii epocii : înflorirea genurilor epice și eroice populare, apariția și impunerea odei muzicale umaniste și cristalizarea cîntecului bizantin autohton. Sub puternicele evenimente politico-sociale prin care a trecut poporul român în secolele XV—XVI s-a cristalizat o importantă parte din *eposul nostru eroic,* ilustrat admirabil printr-o multitudine de forme și de genuri populare, începînd de la *cîntecul bătrînesc* pînă la *baladele* de diferite tipuri. Spre deosebire de popoarele vecine, eposul românesc „izbucnește fulgerător", cu o ardoare neîncetată, în acțiuni pilduitoare de ceată sau numai încleștări vitejești de doi, dar „pline de interes și de farmec epic și slujind din plin pentru alimentarea necontenită a spiritului eroic al oștilor — constată majoritatea cercetătorilor folclorului nostru — suferă și se bucură în același cîntec la evocarea strîmtorării și a biruinței" [31]).

„La seule forme musicale — scriau muzicologii Romain Goldron și Hans Abrecht — directement issue de l'humanisme doit sa naissance à la préocupation de rétablir la connaissance de la Métrique latine : l'ode humaniste". Aci, contribuția lui Honterus se înscrie la loc de frunte în perimetrul artistic european.

În sfîrșit, ultimul aspect constă în „glasul original" care se pare că trebuie căutat în muzica bizantină, unde melurgii români au adus o contribuție remarcabilă la renașterea unui stil autohton de certă valoare europeană. Descoperirea, adunarea, transcrierea și interpretarea științifică a întregului material, aflat aproape integral sub formă de manuscrise, va rezolva una din cele mai interesante probleme ale Renașterii muzicale din răsăritul Europei, moment pe nedrept ignorat în lucrările de sinteză istorică ale muzicologiei contemporane.

---

[1]) Goldron, Romain — *La musique et l'humanisme.* Lausanne, Editions Rencontre, Guide du disque, 1966, p. 12—14.

[2]) Ivașcu, George — *Umanism și umaniști în Țările Române.* În : *Contemporanul,* București, nr. 3 (1110), 19 ianuarie 1968, p. 9.

[3]) Ghircoiașiu, Romeo — *O colecție de piese corale din secolul XVI : „Odae cum harmoniis" de Johannes Honterus.* În : *Muzica,* București nr. 10, octombrie, 1969, p. 23. ,

[4]) Benkö, Andrei — *Date privind prezența unor instrumente și instrumentiști în viața orașului Bistrița în secolul XVI.* În : *Lucrări de muzicologie,* Cluj, nr. 2, 1966, p. 241.

[5]) Moser, Hans Joachim — *Musik Lexikon,* Band I, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski, 1955, p. 275.

[6]) Benkö, Andrei — op. cit., p. 240.

[7]) Molin, Virgil — *Venise, berceau de l'imprimerie glagolitique et cyrillique.* Estratto da Studi Veneziani, 1966, VIII, Firenze, Leo Olscki-Editore. 98 p.

[8]) Bîrsănescu, Ștefan — *Filozofii de la Sucevița.* În : *Magazin istoric,* București, nr. 8, noiembrie, 1967, p. 13.

[9]) Ivașcu, George — op. cit.

[10]) — Într-o scrisoare din anul 1568, adresată de Peter Stentzel consiliului orășenesc Bistrița, acesta declară că a văzut orgile construite de meșterul din Lwov, a stat de vorbă cu el pentru realizarea unor instrumente similare în Transilvania, sfătuind consiliul să facă toate eforturile materiale în contractarea acestui „meșter priceput". Vezi Andrei Benkö, op. cit., p. 238.

[11]) — Scrisoarea din 27 iulie 1561, păstrată în arhivele orașului Bistrița, atestă trimiterea lui Prokop Lypski la Kracovia în vederea angajării a doi muzicanți pentru curtea lui Ioan al II-lea. În *Villicats Regnungen* din Arhivele Statului Brașov se păstrează două mențiuni, datate fiecare „1 ianuarie 1544", prin care se spune că s-au plătit 4 florini pentru aducerea u-

nui instrumentist polonez și 24 florini pentru import de instrumente („Es ward dem Pauls Endres befolen von Herrn Richter vorrigten Jars, her Luca Hirsch er ales er in Poland czog solt ein gutten Musicus mitbringen und Etlich Instrumenten so hatt er bracht : 5 st. (?), 1 posaune, 1 grosbass, pomart (sic !), 1 schelmey discant, 1 Korner, 1 zinck".

[12]) Ivașcu, George — op, cit.

[13]) *Istoria artelor plastice în România.* Redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, vol. I. București, Ed. Meridiane, 1968, p. 366.

[14]) Bîrsănescu Ștefan — *Școala greco-slavo-românească de la Putna.* În : Revista de pedagogie, București, 15, nr. 6, iunie 1966, p. 20—31.

[15]) — Se păstrează o mențiune de la Dorothei al Monemvasiei, însoțitorul patriarhului Ieremia al Constantinopolului, care cu prilejul vizitei sale în Moldova (1576) afirma că Petru Șchiopul iubea muzica și „avea un iscusit dascăl de cîntări". Episcopul Melchisedec, *Memoriu pentru cîntările bisericești din România.* În : *Biserica Ortodoxă Română, București,* nr. 6, 1882, p. 13.

[16]) Ciobanu, Gheorghe — *Școala muzicală de la Putna,* În *Muzica,* București, 16, nr. 9, sept., 1966, p. 16

[17]) Bîrsănescu, Ștefan. *Școala greco-slavo-românească de la Mînăstirea Putna,* op. cit.

[18]) Ciobanu, Gheorghe — *Școala muzicală de la Putna,* op. cit. p. 18

[19]) Bîrsănescu, Ștefan — *Școala latină de la Cotnari,* Biblioteca de curte și proiectul de academie a lui Iacob Eraclide Despotul, București, 1957. Iată textul : Tu che sei vita, veritate et via Fammi conoscer che quanto nel mondo Dibene haurò, per tua bontá sol fia.

[20]) Ivașcu, George — op. cit.

[21]) — Muzicologul Romeo Ghircoiașiu a semnalat un imn pe versuri de Prudentiu, în metru trohaic dicolon (propriu ritmului de 7 timpi în repertoriul românesc de colinde) preluat de școlarii români în cadrul tradiționalelor obiceiuri populare de Crăciun ; vezi *Contribuții la istoria muzicii românești,* București, Ed. muzicală, 1963, p. 101—102.

[22]) — *Istoria teatrului în România,* vol. I. București, Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 185.

[23]) Benkö, Andrei, apud Veress, E. — *Báthory István Kapcsolatai* Besztercével. In : *Erdély Museum Egyesitlet,* Cluj, nr. 48, 1943.

[24]) Pernoud, Régine — *Tournois et jeux equestres.* In : *Histoire des spectacles.* Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965, p. 325.

[25]) — Documentul amintește despre „un cal moldovenesc" ce a fost „viersun", proprietatea lui Alexandru Vodă Lăpușneanu. Și a întrecut acel cal înaintea tuturor cailor care au alergat la acel viersun" (stabilit de domnitori „ de la gura Tutovei, de la pod, pînă la tîrgul Bîrlad" (vezi : Panaitescu, P.P. — *Curse de cai în Moldova medievală.* În *Magazin istoric,* București, nr. 6, sept., 1967) p. 43. Obiceiul întrecerilor ecvestre în Moldova poate fi consemnat încă din secolul al XV-lea. Ceva mai mult : ni se precizează chiar „le jeu de bague". Citind versurile melodiei ostășești „Hai frați", muzicologul Teodor Burada (1839—1923) menționează interpretarea lui „în vremi dinainte se cînta la tabără, ieșind la halcă, faptă de domnul Ștefan Vodă cel bun și mare" *(Cercetări asupra muzicei ostășești la români.* În *Revista pentru istorie, arheologie și filologie,* București, vol. 6, 1891). De altfel, însăși denumirea de „vierșun" este de origină română, nu slavonă, care apare în scrierile bisericești din sec. XV—XVI și înseamnă „întrecere". Deci și argumentul lingvistic poate fi luat în considerare în datarea „mai veche" a obiceiului vierșunului și în originea non slavă (deci răsăriteană) a cuvîntului. Să fi fost „le tournoi"-ul francez doar un nou stimulent al împrospătării unui vechi obicei ?

[26]) — Scrisoarea lui Alexandru Lăpușneanul, datată „Suceava, la 6 iulie anul 1558", adresat comunității ortodoxe din Lwov, relevă, schimburile culturale promovate de domnitorul moldovean : „Trimiteți-ne de asemenea patru cîntăreți tineri și buni și noi îi vom învăța cîntecul grecesc și sîrbesc ; după ce vor învăța îi vom trimite la voi acasă ; trebuie numai să aibă voce bună ; ne-au fost de asemeni la învățătură și cîntăreți din Przemysil"

[27]) Breazul, George — *Patrium Carmen.* Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1941, p. 25—26.

[28]) Cosma, Viorel — *Un virtuoz organist concertează la București în* 1539. În : Flacăra, București. 19 mai 1962.

[29]) Ghenea, Cristian — *Creații muzicale în veacurile trecute.* In : *Muzica,* București, nr. 5—6, mai-iunie. 1964, p. 63—64. Szabolcsi. Bence-Tóth, Aladár. — *Zenei Lexikon* vol. III, Budapest, Zenemükiadó, Vállalat, 1965, p. 48.

[30]) Leifert, Gustav — *Die Stadt Hermannstadt,* Eine historische Skizze. Sibiu, Druck und Verlag Theodor Steinhammer, 1859, p. 61—62.

[31]) — *Istoria literaturii române,* vol. I. București, Ed. Academiei R.P.R., 1964, p. 105.

REÎNNOIȚI-VĂ ABONAMENTUL PE ANUL 1970

la revista

„MUZICA"

publicație lunară a Uniunii compozitorilor și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

Revista publică: studii, analize ale noilor creații, interviuri cu personalități marcante ale vieții artistice din țară și străinătate, pagini din istoria muzicii românești, cronica vieții muzicale din Capitală și din țară concerte, spectacole de muzică ușoară, muzică în școli și conservatoare, prezentări de cărți, partituri, discuri, note de peste hotare, aspecte ale vieții muzicale de amatori etc.

Costul unul abonament este de lei 84 și poate fi făcut la toate agențiile P.T.T.R., precum și pe adresa revistei noastre :

București — 45, str. 13 Decembrie nr. 24, sector 7

cu plata în numerar sau prin virament în contul nostru nr. 40 73 08 00 BNRSR, filiala sector 7.

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Leningrad

Unul din marile evenimente ale vieții noastre muzicale l-a constituit turneul Orchestrei Simfonice a Filarmonicii din Leningrad în țara noastră. Renumele acestei formații era binecunoscut, înainte de concertele sale, prin indiscutabila calitate ce putea fi întrevăzută într-o serie întreagă de înregistrări pe discuri. Însă pentru cei care au avut fericirea de a asculta, în sala Ateneului, cele două concerte ale prestigioasei formații leningrădene, satisfacția artistică a depășit cu mult impresiile prealabile.

Sînt puține acele orchestre simfonice care se pot situa pe treapta cea mai înaltă a ierarhiei artistice. Printre acestea, se numără desigur Filarmonica din Leningrad, incontestabil una dintre marile orchestre ale lumii. Ce unitate a sunetului la corzi, în care recunoaștem o școală de o seriozitate și tradiție rar întîlnite ! Un ansamblu de mari dimensiuni care face muzica cu aceeași exactitate și finețe pe care o întîlnim la cele mai bune orchestre de cameră. Atacurile și mișcările grupelor de corzi sînt de o omogenitate și sincronizare perfectă, ca și grupurile, la fel de omogene, ale compartimentelor de suflători, fie de lemn sau de alamă (am remarcat în mod deosebit cîțiva soliști excepționali — primul cornist, cîntînd fără efort pînă în registrele cele mai înalte, cu un ton calm și cald, periculoasele locuri din Simfonia a V-a de Șostakovici, sau cantilena părții a II-a din Simfonia a V-a de Ceaikovski). Ascultînd și văzînd execuția tînărului timpanist al Filarmonicii din Leningrad, cu remarcabila sa dezinvoltură, ce se vedea în modul în care trăia globalitatea fluxului muzical, ne-am gîndit cîtă dreptate avea d'Indy cînd a spus că timpanul este coloana vertebrală a orchestrei. Și atîți alți remarcabili soliști ai orchestrei, al căror nume regretăm că nu-l cunoaștem.

Dar sufletul acestei orchestre, pedagogul pe care-l bănuim, artistul desăvîrșit, de totală dăruire și seriozitate, este incontestabil dirijorul Evgheni Mravinski. O îndelungată colaborare între el și orchestră, căreia i-a închinat toată energia și arta sa. Este știut că Mravinski nu dirijează decît colectivul său, de care se simte strîns legat, fapt care este probabil rezultatul exigenței sale artistice deosebite.

Ceea ce caracterizează arta lui Mravinski și impresionează totodată, este stringența ineluctabilă a interpretării sale, severitatea aproape ascetică și logica permanentă a discursului muzical, ceea ce nu exclude însă frumusețile adeseori nebănuite ale sunetului, nuanțelor sau culorilor sonore. Gestul său larg și de o remarcabilă suplețe este reflexul unui stăpîn deplin al mijloacelor baghetei, fapt care desigur se înțelege de la sine, la un artist de talia lui Mravinski. Cîteodată el întrebuințează tehnica „tactării înainte", reușind prin aceasta să anime tempo-ul și să-i dea fluctuația vie, atît de necesară. Orchestra îl urmează cu suplețe dar și cu un calm care menține permanent unitatea și precizia sa — fapt de așteptat, de la sine, la o orchestră de talia celei din Leningrad. Evgheni Mravinski este una din marile figuri ale pleiadei de dirijori remarcabili pe care i-am cunoscut.

Concertele au avut loc în sala Ateneului, unde am putut urmări și gusta pe deplin sonoritatea orchestrei și subtilitatea interpretării. Cele două programe prezentate au avut aceeași notă de măreție și aproape austeritate, prin faptul că au cuprins cîte două mari simfonii. Emoției artistice i s-a adăugat și una — am spune — documentară, cînd ne gîndim că una din simfoniile prezentate în program, Simfonia a VI-a de Prokofiev, a fost creată în primă audiție de aceeași orchestră, condusă de Mravinski și că, în ceea ce îl privește pe Șostakovici, o îndelungată colaborare între compozitor și orchestra din Leningrad au făcut ca ea să fie preferată întotdeauna de muzicieni. Era desigur aici o notă de autentic deplin, de asigurare a unei tradiții cunoscute de la însuși autorul partiturii. Șostakovici a accentuat de nenumărate ori cît de mult datorează orchestrei din Leningrad și dirijorului ei. Îmi amintesc că Simfonia a V-a a sa, astăzi atît de cunoscută și de apreciată la noi în țară, am ascultat-o pentru prima dată pe vechi discuri sovietice, tocmai în interpretarea lui Mravinski și a Orchestrei din Leningrad ; am dirijat de mai multe ori această simfonie, dar unele sonorități ale ei părea că le auzeam pentru prima dată în seara concertului.

Simfonia a VI-a de Prokofiev, din nefericire mai puțin cunoscută în țara noastră, este de o frumusețe care nu dezminte nici un moment inspirația marelui compozitor. Paginile părții a II-a, spre pildă, sînt cel puțin tot atît de emoționante ca și cele mai frumoase pagini din *Romeo și Julietta*. Iar dacă finalul, citit în partitură, mi se pare mai puțin reușit, așa cum a fost el realizat în concert, ne-a entuziasmat.

O emoție încă și mai deplină ne-a dat *Simfonia a V-a* de Ceaikovski, care deși atît de populară, a căpătat în interpretarea lui Mravinski lumini cu totul noi. În partea a III-a a Simfoniei, vestitul Vals, excepționala virtuozitate a dirijorului și orchestrei ne-a fost deplin demonstrată. Poate mai puțin interesantă ca factură, *Simfonia a V-a* de Glazunov a avut totuși darul să ne reamintească de un muzician altădată atît de cîntat, atît de apreciat, pentru remarcabilele calități de compozitor — chiar dacă astăzi ele ne apar întrucîtva academice.

Și în sfîrșit, să spunem că într-unul din bisurile acordate, ca răspuns la entuziastele aplauze ale sălii — interludiul instrumental *Răsăritul pe rîul Neva* din *Hovanscina* de Musorgski — am simțit din nou fermecătoarea notă a autenticului artistic și a frumuseții nepieritoare cuprinse în strălucite pagini ale muzicii ruse.

CONSTANTIN BUGEANU

Retrospectivă

În actuala retrospectivă asupra vieții muzicale, se ridică, din capul locului, figura luminoasă a artistei de mare sensibilitate, inteligență muzicală și măiestrie tehnică : violonista Lola Bobescu. Deși statornicită prin toată viața și activitatea sa în Belgia, Lola Bobescu aparține acestui pămînt, sufletului românesc, pe care îl reprezintă cu cinste, pretutindeni.

Am urmărit-o concertînd cu formația sa de coarde „Eugène Ysaye" pe care, de peste un deceniu, o „struneşte" cu drag și dăruire, cu tact și competență. Este relevabil, în primul rînd, faptul că Lola Bobescu și muzicienii săi sînt pasionați sincer pentru artă, pentru frumos. Lola Bobescu are meritul de a urmări să redea buna, inspirata muzică, socotită de veacuri ca atare. Ea a cercetat și cercetează neobosit vechi piese ale unor mari maeștri pe care ni le-a prezentat și nouă în versiunea originală, cea mai autentică. Ni s-au oferit, între altele, *La Folia* de Corelli, transcrisă de Geminiani, *Concertul no. 9, op. 3* de Vivaldi — solistă Lola Bobescu — lucrări de Lassus, Ricciotti, Monteverdi, Benedetto Marcelo și altele. Minunate seri muzicale ! Formația, alcătuită din muzicieni deosebit de cultivați, cu o înaltă concepție despre artă, ne-a dăruit emoții estetice superioare. Au cîntat foarte nuanțat, cu o desăvîrșită fuziune a sonorităților, în care am recunoscut consensul unanim al dinamicei, al agogicei, proprii fiecăreia din lucrările interpretate. Dar să vorbim despre Lola Bobescu. Ea este o mare artistă ! Apare pe podium cu o reticență, o ținută rezervată, care cucerește simpatiile sălii. Cînd începe însă să cînte, apariția serafică dispare. Artista se transfigurează. Lola Bobescu are tonul cald, vibrant, efuziv, acel inefabil ton enescian, care în repetate rînduri ne-a amintit de marele maestru...

Dar nu este vorba doar de acest aspect atrăgător al artei sale. Interpreta construiește, arcuind cu o măiestrie demnă de invidiat, linia elegantă și atrăgătoare a lucrării, îi restituie permanențele-i arhitecturale. Lola Bobescu are o viață de artă bogată. Din plinul acesteia vom fi bucuroși să ne împărtășim și noi, să o avem pe această fiică dăruită a poporului român, cît mai des, în mijlocul nostru.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii și a Filarmonicii „George Eenescu" promovează cu consecvență creația compozitorilor noștri, nu dintr-o simplă obligație profesională ci cu convingere. Este convingerea oamenilor de artă care le alcătuiesc și cărora le este dragă muzica românească, o muzică în care vibrează, în fond, sufletul poporului nostru. Am deslușit odată mai mult aceasta, ascultînd, la simfonicul Filarmonicii dirijat de Erich Bergel, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu — versiune, cum se știe, a Cvartetului său de coarde, o compoziție mai veche. Lucrarea, pătrunsă nu numai de spiritul dar și de litera creației populare, a fost redată cu o mare claritate. A fost frumos evidențiat atît tematismul uneori cu caracter de baladă, cît și ritmurile ce pulsează totdeauna cu vioiciune în muzica lui Paul Constantinescu și care îi dau vitalitatea specifică ; a fost pusă, de asemenea, într-o avantajoasă lumină, polifonia uneori densă, a lucrării. În program a fost înscris, de asemenea și *Concertul pentru pian și orchestră* al compozitorului grec Menelaos Pallandios, concert interpretat de pianista Maria Gherogeorge căreia îi este, de altfel, dedicat. Atît compozitorul Pallandios (fost membru în juriul ultimului Festival internațional „George Enescu") cît și interpreta sînt cunoscuți și apreciați de publicul nostru de muzică. Pianista Gherogeorge este pentru a treia oară oaspetele nostru.

Lucrarea ascultată a vădit preferințele compozitorului pentru formele mari, concertante, ale muzicii simfonice și aderența la creația populară elenă, preferințele-i, totodată, pentru stilul ornamental și pentru înfloriturile pe alocuri tipic orientale. Trebuie să mărturism însă, că ne-am așteptat ca elementele tematice (tratate de altfel sub forma unei fugi în partea mediană a concertului) să aibă un profil mult mai caracteristic iar travaliul asupra lor, să fie mai adîncit. Lucrarea este pe deasupra foarte lungă. Solista este folosită mult, atît în pasajele *obligato* cît și în unele cadențe cînd cîntul său este descoperit. Interpreta a răspuns în chip eficient tuturor exigențelor. Pianistica sa este șlefuită, dar am asistat la o desfășurare în... lungime a unui concert în care nu au loc decît anumite figurații minore și unele imitații fără o semnificație artistică deosebită. Au fost, de departe, mult mai interesante, unele din suplimentele acordate de pianistă : o sonată de Scarlatti și Trista nocturnă (a 13-a) de Chopin, cînd pianista și-a valorificat tehnica și darurile sale interpretative, cu succes.

Centrul de greutate al simfonicului s-a aflat în partea a doua a concertului, cînd Erich Bergel a prezentat Simfonia a IV-a de Brahms — monument semnificativ al artei compozitorului. Aici Erich Bergel și-a evidențiat la maximum calitățile sale dirijorale. De la tema în tonalitate minoră, elegiacă, acele adevărate suspine, cu care debutează lucrarea, la larga cantilenă a violoncelelor din prima parte, pînă la laborioasa passacaglie finală — întreg materialul sonor a fost organizat și redat cu o mînă sigură, extrem de energică și voluntară, permanent activă. Muzician de remarcabil orizont artistic Erich Bergel a profitat de contactul pe care l-a avut cu Herbert von Karajan — care l-a apreciat de altfel — atît în ceea ce privește realizarea construcției, a arhitecturii mari a lucrărilor interpretate, cît și ca manifestări exterioare.

Avem dreptul să apreciem că Andantele, de pildă, a fost făcut foarte moderat ca tempo, iar mișcarea succedentă, o nuanță mai repede — probabil în vederea unui contrast mai accentuat. Și susținem de asemenea că întreaga desfășurare a simfoniei — foarte explicitată în detalii și organizată perfect ca arhitectură — s-a aflat cu unele excepții la un plafon sonor de o mare intensitate. Nu eludăm, pe de altă parte, faptul că Erich Bergel în elanul său tineresc ajunge la o gestică enormă. Este neîndoios că gesturile mari nu fac pe dirijori mari și vom da ca exemplu pozitiv — pentru a cîta oară ? — pe celebrul șef de orchestră Felix Weingartner care, la pupitru, era imperturbabil. Să trecem însă peste toate acestea, pentru a arăta că tînărul dirijor este un muzician de largă concepție care lucrează cu mult discernămînt, stăpînește cu autoritate orchestra, realizînd interpretări de clasă superioară. Să notăm, cu acestea, că muzicienii din orchestră au cîntat cu o participare mai vie de data

aceasta mai activă, cu o dăruire deosebită, stimulați de prezența acestui remarcabil artist, în plină afirmare dirijorală.

Obișnuitul concert simfonic al Filarmonicii „George Enescu", dirijat de Mihai Brediceanu l-a avut ca solist pe Christian Ferras care a interpretat Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski. Christian Ferras, unul dintre ultimii și cei mai înzestrați elevi și colaboratori ai lui George Enescu, vine cu plăcere totdeauna în țara noastră, unde i se pare — așa cum ne-a împărtășit — că se află în Franța...

Reputația acestui artist, dintre cele mai frumoase, este pe deplin justificată și un concert ca cel de Ceaikovski socotit la început chiar de către marele violonist care a fost Leopold Auer, de neexecutat, ne-a oferit, odată mai mult, măsura însușirilor interpretului. Pentru un violonist ca Ferras, justețea și puritatea tonului, amploarea și frumusețea lui, sînt premizele indiscutabile care stau la temelia realizărilor sale interpretative. Să subliniem însă, odată cu acestea, distincția frazării și expresia caldă pe care a dat-o minunatelor melodii. Concertul este o lucrare de mare exigență. Pentru un nimic, solistul poate cădea într-o interpretare dulceagă și banală, cu deosebire în pasajele lente. Christian Ferras le-a redat cu sentiment, dar în chip sobru. Se cuvin relevate dogoarea comunicată temelor în pasajele grave, energia hotărîtă, cu care a înfățișat cadența din finalul primei părți, cînd bravura sa violonistică a apărut strălucită, eleganța din canzona, apoi vivacitatea și precizia infailibilă din finalul lucrării.

În suplimentul acordat, celebra *Gavotă* de Bach, a introdus unele mici întîrzieri, foarte ușoare fluctuații de tempo, care treceau poate puțin dincolo de rigorismul lui Bach, dar cu mult farmec și poezie. Dirijorul Mihai Brediceanu a condus concertul într-o înțelegere tacită cu solistul, asociind orchestra la o foarte atentă participare la actul interpretării.

În restul programului (Preludiile la actul I și III din opera Lohengrin de Wagner) Filarmonica „George Enescu" s-a distins prin finețea diafană cu care a redat debutul primului Preludiu, iar dirijorul Brediceanu prin gradația progresivă cu care a realizat cunoscuta culminație, ca un frumos arc de boltă sonoră.

Să arătăm totuși, pentru respectul adevărului, că în finalul Preludiului, la actul trei, am mai deslușit, din păcate, unele rămîneri în urmă, la compartimentul viorilor, cu atît mai perceptibile cu cît totul se petrece la maximum de subțirime a execuției.

Încheierea Concertului a fost făcută cu Simfonia I-a de George Enescu, căreia dirijorul Brediceanu i-a reliefat cu pregnanță momentele intens dramatice din partea mijlocie și acel lirism romantic care îl respiră, pentru a încheia totul în plenitudine sonoră și glorie.

Organistul Helmuth Plattner a dat un concert la Ateneu. Orga, programul, interpretul — tot atîția factori care au concurat ca sala să fie arhiplină. De altfel, acest instrument care, uneori, valorează cît o orchestră, este așa cum s-a văzut în atîtea ocazii, foarte prețuit de publicul de concert.

Helmuth Plattner este nu numai un excelent organist dar și un răscolitor de arhivă. El investighează, scoate la lumină autori pe nedrept dați uitării și acest lucru ne-a apărut evident, la ultimul său concert cînd ne-a prezentat între altele Preludiul și Fuga în sol major de Nikolaus Bruhns. Bruhns a fost un remarcabil muzician preclasic. Născut cu două decenii înaintea lui Bach, a murit din păcate prea tînăr, la 32 ani, fără a fi putut da măsura întreagă a forței sale creatoare. Elev al lui Buxtehude, Bruhns a strălucit, îndeosebi ca virtuoz. Abilitatea sa era extraordinară. Cîntînd în stil improvizatoric pe duble coarde la vioară, uimea lumea întrucît se acompania în același timp cu pedalierul dela orgă.

Preludiul ascultat a avut la temelie o melodie foarte cursivă, luminoasă, prezentată de interpret cu sobrietatea care-l caracterizează. Tema extrem de simplă a fugii, de părea un cîntec de copii, a revenit enunțată identic și tratată după toate regulile artei. În noianul muzicilor de tot soiul care ne asaltează, ne-am bucurat de această adevărată baie în fîntîna prospețimii inspirației și a cantabilității, făurită la o epocă în care a scrie o melodie frumoasă nu era o ...rușine ! Totul, tratat eufonic, în acorduri majore, cu un final apoteotic, triumfal.

A urmat apoi Partita a 3-a în sol minor de Bach— comportînd o temă cu unsprezece variațiuni. Minunat a prezentat Helmuth Plattner tema în tonalitate minoră, dureroasă aproape — în ciuda cadenței picardiene, majore. Surdinei pusă savant de interpret, pentru a da curs liber cîntului cu sonorități de oboi, pe fondul arpegiilor variaționale, apoi cîntului rapid și halucinant ca un vis, la extremele nuanțe de piannissimo, i-au succedat sonoritățile pline, bine îmbrăcate, ale celei de a 5-a variații. Am avut apoi expresia celei mai pure reverii redată cu discreție și finețe. Temei, expusă în surdină, estompat și cînd părea că se fugărește pe sine, i-au urmat ultimele variații contrastante : masive, puternice și bogate, laborios făurite. Bach rămîne, de-a lungul timpului, nediscutatul maestru al maeștrilor și interpretarea lui Helmuth Plattner a fost foarte bine pregătită tehnicește și cu o pătrunzătoare atenție pentru redarea fondului acestei muzici grele, de conținut.

Am ascultat, de asemenea, *Meditații* pentru orga de Messiaen. Sînt create la tinerețe de acest maestru al artei muzicale contemporane, la școala căruia s-au format nenumărați discipoli în frunte cu unele „vîrfuri" ale creației muzicale europene cum sînt, de pildă, Boulez, Stockhausen, Xenakis.

Meditațiile sînt scrise la limita epurației sonore. Ele sînt dezgolite de orice balast inutil respirînd uneori o anumită transcendență și o simplitate ce frizează, de ce n-am spune, puerilitatea. Compozitorul are arta de a prezenta o monodie de un linearism captivant care se sprijină pe o simplă pedală. Am crezut că ascultăm uneori o doină sau o baladă românească, într-atît intervalica adusă în jos se putea integra modalismului cîntului nostru popular. Alteori, după un cîntec învîrtejit, vesel și vioi, era prezentată într-adevăr o „meditație" gravă, pe alocuri întunecată, sepulcrală, pentru ca, prin contrast, să apară alta, visătoare, moderată și chiar veselă.

Concertul prezentat de Helmuth Plattner, de o pregătire minuțioasă, cu realizări în domeniul muzicalității subtile care îi fac onoare, a reprezentat o reală dilecțiune artistică.

În *Zilele culturii sovietice* ne-am bucurat de prezența în mijlocul nostru a pianistului sovietic Dmitrii

Başkirov. Titular al marelui premiu internațional „Marguerite Long-Jacques Thibaud", Başkirov este un pianist de reputație mondială. Turneele sale de concert l-au purtat din India pînă în Mexic. Sub bagheta dirijorului clujean Emil Simon, a concertat, împreună cu Filarmonica „George Enescu", la Ateneu, interpretînd mai întîi Concertul în do minor pentru pian și orchestră de Mozart. Lucrare dramatică, reclamînd puternice resurse expresive, concertul ar putea fi semnat de Beethoven. S-a spus chiar că „anticipativ este o splendidă simfonie Beethoveniană".

Am admirat la Başkirov, odată mai mult, fluența cu care a redat discursul muzical, de o corectitudine totală, sub care am deslușit permanent o simțire caldă, o participare activă și pasionată. Başkirov are conștiința lucrului bine făcut pînă în cele mai mici amănunte. La un asemenea interpret nici nu se mai pune problema tehnicii pianistice, foarte exigentă în raport cu complexul scriiturii mozartiene cu arabescurile, arpegiile uimitor de fluente și ornamentările ei minunate. El le stăpînește de departe, cu o mare ușurință și cu distincție. În acord cu dirijorul Emil Simon a imprimat nota patetică potrivită allegro-ului inițial și cea dulce, calmă, de romanță, părții mijlocii. Finalul dramatic și înfrigurat cu variațiile temei sale, a fost elaborat cu fermitate și vigoare, în chip magistral. Tot Başkirov, a cărui energie și elan sînt nesecate, a interpretat concertul de pian în re major, pentru mîna stîngă, de Ravel. Este o lucrare care, născută în durere — spune undeva eminentul critic Emile Vuillermoz — în cursul ultimilor ani de luciditate creatoare ai compozitorului, e ca o mărturie a luptei patetice care deja se angaja în inteligența-i creatoare. Compozitorul a conceput lucrarea spre a fi executată doar cu o singură mînă. Este o muzică poate mai puțin inspirată, dar plină de vehemență, cu tonuri, pe alocuri, sumbre, redată de Başkirov cu strălucire și cu o mare forță expresivă. Să arătăm că pianistul nu este dintre soliștii preocupați, în timpul concertului, doar de activitatea sa interpretativă. De-a lungul ambelor lucrări el a urmărit cu atenție și interes orchestra și realizările ei, de parcă ar fi fost un dirijor. Bine-înțeles însă, fără cel mai mic gest, cu toată discreția și tactul cuvenit.

Programul a cuprins ca primă audiție lucrarea „Texturi" de Mihai Moldovan. Creația tînărului compozitor cuprinde cantatele „Rituale", „Bocet", „6 stări de nuanțe" apoi „Vitralii" pentru orchestră mare și altele, precum și prezenta „Texturi." Ele îi arată drept un talent creator, un cercetător al unor modalități de expresie noi, contemporane.

Lucrarea ascultată cu plăcere s-a caracterizat printr-un colorit orchestral deosebit de viu, realizat uneori cu mijloace timbrale foarte simple dar eficace; s-au făcut simțite de asemenea unele aderențe față de muzica noastră populară, — și am apreciat anumite contraste dinamice și de intensitate sonoră care dau multă viață și relief acestei compoziții izbutite. Dacă la toate adăugăm și faptul că nu durează decît 8—9 minute, ne explicăm succesul frumos de care s-a bucurat.

În încheierea programului — prea lung — Emil Simon a prezentat și cunoscutele schițe simfonice „Marea" de Debussy. Această compoziție valoroasă a dat naștere la multe glume. Cineva a strigat, ascultînd-o la prima audiție că „am rău de mare"... Iar compozitorul Erik Satie fiind întrebat de autor dacă îi place prima schiță intitulată „Din zori pînă la amiază, pe mare", Satie, care avea mult umor i-a răspuns : „Îmi place, acolo, cînd ajungi pe la 11 fără un sfert..."

Emil Simon este unul din fruntașii artei noastre dirijorale. El e foarte prezent și dinamic la pupitru, studios și talentat muzician. Întreg concertul a fost condus cu menajarea solistului și valorificarea judicioasă a pasajelor orchestrale. O atenție deosebită a dat realizării piesei românești a lui Mihai Moldovan. În „Marea" am fi dorit totuși o interpretare în care tonurile să apară mai puțin violente, mai irizate, mai estompate, într-un cuvînt mai impresionist, în spiritul creației marelui compozitor.

La Opera Română a avut loc premiera baletelor *Mandarinul miraculos* de Bela Bartok și *Sărbătoarea Primăverii* de Igor Stravinski.

La un deceniu de la prezentarea *Mandarinului miraculos* pe prima noastră scenă lirică, de către opera de stat din Budapesta, avem depărtarea necesară unei cît mai juste aprecieri asupra acestei pantomime dansante de reputație mondială. Evident, libretul lui Lengyel Menyhert în care sînt evocate unele aspecte sumbre ale vieții din marile orașe, nu se recomandă printr-o deosebită originalitate. Este zugrăvită lumea interlopă a vagabonzilor și femeilor ușoare în căutarea unor cîștiguri venale, ilicite, în care amorul și moartea își dau mîna. Dar muzica lui Bartok de un rar dinamism ritmic cu momente de mare tensiune dramatică, la care vin să se adauge caracterul ei adesea disonant — deși compozitorul nu depășește limitele scriiturii tonale — i-au oferit coregrafului și regizorului Oleg Danovski posibilități deosebite de punerea în scenă a dramei, mai bine zis a dramelor care se petrec.

În rolul protagonistei, Magdalena Popa a adus minunatele-i daruri nu numai coregrafice, dar și bogatele-i potențe expresive, iar Oleg Danovski nu a lăsat totul pe seama pantomimei găsind soluții pentru a îmbina, eficace, grăitor, pantomima cu mișcările dansante. Magdalena Popa, armonioasă în cele mai mici gesturi și într-o corespondență desăvîrșită cu muzica, a apărut și seducătoare în toate participările ei la mașinațiile celor trei vagabonzi. Mișcările ei au fost pătrunse de nerv, de grație și gingășie, pe deasupra de spiritualitate umană conferită personajului care încearcă, la urmă, să-l salveze pe mandarinul ce fusese spînzurat.

O creație remarcabilă a avut Petre Ciortea în Mandarinul. El a vădit o trăire intensă și tenace a rolului, o rară capacitate de rezistență. Scenele în care cedează seducțiilor fetei (Magdalena Popa) au fost culminative, pentru ambii parteneri. Gheorghe Căciuleanu, Bojidar Petrov (cu o notă de șarjă) în bătrînul cavaler, Adrian Gheorghiu, Ion Tugearu și Ovidiu Vîlcu au avut o vie participare la izbînda spectacolului. Să relevăm o dată cu acestea simplele și sugestivele decoruri ale lui Ion Coplan.

Despre celălalt balet al spectacolului am fi dorit să vorbim pe larg. Ce a intenționat Stravinski cu acest balet a cărui muzică a dezlănțuit un scandal imens, la premieră, pe scena ilustrului Théâtre des Champs Elysées, cu mai bine de cinci decenii — scandal intrat

în istorie ? A precizat însuşi compozitorul arătînd că a urmărit să zugrăvească „trezirea primăverii, sublima trezire a naturii ce se înnoieşte". Este vorba bine-nţeles şi de ritualul barbar cu care ruşii din epoca păgînismului obişnuiau să sărbătorească venirea primăverii şi care culminează cu sacrificarea unei fecioare... Există de-a lungul baletului o seamă de episoade ca : *Dansul pămîntului, Cercurile misterioase ale adolescenţilor, Actul ritual al străbunilor, Dansul sacru al celei alese* ş.a. Libretul întocmit de Nijinski poate că nu l-a satisfăcut pe Strawinski. S-au realizat şi alte librete care nici ele nu au fost pe gustul exigent al compozitorului. La noi, libretul a fost întocmit de maestrul de balet şi regizorul Vasile Marcu după un autor pe care nu-l declară în program. Ceea ce ni s-a părut în acord cu muzica lui Strawinski (şi încă) au fost *Cercurile misterioase* ale adolescenţilor cînd aceştia se mişcă ritmic, în acord cu muzica. În rest, mărturisim că ne-a fost mai greu să deslusim corespondenţele scenelor dansante, ale coregrafiei, cu muzica lui Strawinski. Să fie sortită oare Sărbătoarea primăverii ca să rămînă apanajul doar al sălilor de concert ?Să sperăm că nu. Soliştii, Rodica Simion şi Ion Tugearu s-au afirmat cu succes. Rămîne problema deschisă a unor corespondenţe mult mai strînse între actualul libret şi muzică — neîndoios, realizabile.

Relevăm, la modul pozitiv, efortul dirijorului Cornel Trăilescu de a reda cît mai comprehensibil şi mai atrăgător un text muzical de o asemenea complexitate ; căci dacă la audiţie el nu mai apare azi abscons şi rebarbativ ca în 1913, la execuţie rămîne tot atît de dificil. Este de nădăjduit, că printr-o strînsă colaborare dintre maestrul coregraf şi dirijor, spectacolele viitoare vor putea fi ameliorate, fie şi cu preţul restructurării scenariului de balet.

J.-V. PANDELESCU

Festivalul Toamna muzicală clujană

S-a impus ca o tradiţie în viaţa artistică a oraşului Cluj deschiderea anuală a stagiunii muzicale, printr-un festival devenit cunoscut în întreaga ţară sub numele „Toamna muzicală clujeană". Dar dacă începuturile le putem semnala în urmă cu şase ani, primele formulări în spiritul ideii de festival le găsim totuşi în urmă cu numai doi ani. Propunîndu-şi ca scop dinamizarea vieţii muzicale locale, şi în consecinţă confruntarea şi totodată verificarea forţelor interpretative ale oraşului, festivalul clujean se integrează în seria acelor acţiuni muzicale naţionale de prestigiu cărora le revin în primul rînd meritul de a încerca soluţionări ale unor probleme de stringentă actualitate pentru buna desfăşurare a stagiunilor curente. O anumită blazare înfiltrată în activitatea multora din instituţiile noastre muzicale, care a favorizat mediocritatea interpretativă ne indică una din cauzele acelei scăderi a interesului public pentru sala de concert sau de spectacol. Se adaugă şi lipsa de poziţie a criticii noastre muzicale, care în loc să condamne abdicările artistice, a preferat să adopte un ton călduţ şi uniform, renunţînd de fapt la critică şi transformîndu-se de cele mai multe ori într-un act de consemnare sau de reportaj publicistic care nu obligă. Oricum pentru rezolvare, pentru înviorarea situaţiei, printre altele sînt chemate în stagiune evenimente muzicale în adevăratul sens al cuvîntului, capabile să cointereseze artistic spectatorul. Şi un astfel de eveniment muzical l-a constituit ediţia actuală a festivalului clujean.

Rolul pe care şi l-a asumat, de vitalizare, de intensificare a spiritului muzical local, apare cu atît mai important cu cît ediţia actuală constituie începutul unei stagiuni artistice de mare semnificaţie pentru clujeni. În acest an, printre altele se aniversează jubileul conservatorului „G. Dima", al Operei Române şi al Teatrului Naţional din Cluj.

Desfăşurată între 4 şi 26 Octombrie, „Toamna muzicală clujeană" a constat dintr-o serie de manifestări simfonice, camerale, operă, operetă, balet, care au solicitat în primul rînd participarea forţelor interpretative locale. Locul de onoare revine Filarmonicii din Cluj. Dorinţa de afirmare în continuare a unui prestigiu de acuma cucerit, respectul pentru profesie şi muzică, capacitatea de muncă demonstrată, seriozitatea şi responsabilitatea cu care a abordat ideea de Festival, ne obligă să adresăm acestei instituţii cele mai calde şi mai frumoase aprecieri. Dispunînd de numeroase posibilităţi interpretative dezavantajate uneori de volumul de muncă susţinut al acestei perioade — orchestra simfonică a confirmat deosebite calităţi de ansamblu. Renumele de care se bucură cere însă pe mai departe perfecţionarea executorie a colectivului (în primul rînd compartimentele instrumentale nu sînt încă egale din punct de vedere interpretativ : dacă viorile rămîn cele mai bune, fapt foarte important pentru orchestră, în schimb grupul suflătorilor de alamă mai ales, rămîne destul de deficitar). Programul festivalului a cuprins un număr de 8 concerte simfonice — la care s-au adăugat majoritatea producţiilor camerale ale perioadei, susţinută de formaţii instrumentale alcătuite cu cîteva excepţii din membrii aceluiaş colectiv mare simfonic — orchestra Filarmonicii din Cluj a beneficiat de prezenţa la pupitru a unor nume ce s-au afirmat în ultima vreme printre cei mai stimaţi reprezentanţi ai artei dirijorale româneşti actuale : Erich Bergel, Ion Baciu, Emil Simon. Fără să insist, amintesc totuşi că de pildă în „Simfonia a IV-a" de Brahms, Erich Bergel ne-a oferit un înalt spectacol artistic de virtuozitate dirijorală, prezenţa sa fiind de-a dreptul fascinantă (mai ales în primul său concert).

Trecînd la celelalte manifestări ale toamnei muzicale, se cuvin subliniate ca realizări interpretative de adevărată ţinută : „Concertul" cvartetului de coarde (Ştefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Fülöp, Iacob Dula) ; concertul formaţiei *Ars Nova*, condusă de compozitorul Cornel Ţăranu, formaţie ce beneficiază de aportul solistic al uneia din puţinele noastre interprete de valoare ale stilului modern, soprana Agneta Kriza ; concertul corului de cameră al Conservatoru-

lui „G. Dima", dirijat de Dorin Pop, a cărui execuție s-a impus drept unul din cele cîteva puncte de onoare ale festivalului clujean. Salutară de asemenea rezolvarea ca spectacol a operei „Michelangelo" de către colectivul operei române din Cluj în regia lui Ilie Balea și sub bagheta dirijorului Petre Sbîrcea. Soluțiile regizorale și interpretarea de ținută a soliștilor — Dan Serbac, Ion Budoiu, Margareta Rădulescu, Constantin Zaharia, — au reușit să concentreze atenția permanent asupra scenei, fapt foarte important, căci muzical partitura prezintă totuși o valoare indoielnică.

Se știe că în general orchestrele teatrelor noastre lirice își aduc o insuficientă contribuție la realizarea de ordin superior a integrității de spectacol. Premiera operei „Michelangelo" ca și multe din celelalte spectacole desfășurate în acest timp pe scena operei române din Cluj îmi permit să afirm însă că această instituție dispune de una din cele mai bune orchestre de acest fel existente în momentul de față în țara noastră. Mi-ar veni chiar greu să numesc o alta mai bună ; eventual poate orchestra operei din Timișoara. Oricum, orchestra Operei Române din Cluj se afirmă ca un colectiv sudat, cu un bun acordaj, care dacă și-ar intensifica eforturile, ar putea elimina cu ușurință deficiențele neesențiale pe care le are în prezent. Referindu-mă în continuare la componentele operei române din Cluj, cu regret, am fost nevoită însă să constat nenumărate lipsuri ale colectivului coral. O reîmprospătare cu elemente corespunzătoare, sau pînă atunci o mai exigentă atitudine în pregătirea interpretativă se detașează drept un imperativ de prim ordin. Cu atît mai mult, cu cît fiind singura formație corală mare profesionistă a Clujului, n-ar trebui să piardă din vedere și necesitatea colaborării sale cu Filarmonica orașului. O astfel de cooperare ar putea asigura prezența în stagiune cu mai multă ușurință — și totodată mai puțin costisitoare — a unor lucrări vocal simfonice care deocamdată sînt incluse doar cu ajutorul unor formații corale invitate frecvent, prestigiosul cor al Radioteleviziunii române. Colaborarea între forțele interpretative ale centrelor noastre, va fi întotdeauna binevenită și uneori chiar absolut necesară. Pentru prestigiul cultural al Clujului, pentru posibilitățile indiscutabile ce le are, abordarea repertoriului vocal — simfonic nu ar trebui să depindă totuși de asemenea colaborări. Dar rezolvarea solicită nu numai ajutorul Corului Operei Române clujene ; s-ar putea gîndi eventual la o soluție și Conservatorul „G. Dima".

La capitolul oaspeți ai festivalului clujean, răspunde în primul rînd reputata formație de coarde *Eugene Ysaye* condusă de cunoscuta violonistă Lola Bobescu. Notorietatea numelor Vasili Tretiak (U.R.S.S.), David Ohanesian, Emilia Petrescu sau Valentin Teodorian, s-a verificat la rîndul său cu succes încă odată. Pentru rest în cea mai mare parte o listă suficient de obscură și uneori de-a dreptul anonimă, din punct de vedere al calității artistice.

Ca repertoriu, „Toamna muzicală" are meritul de a-și fi alcătuit cu mult discernămînt programele : multe prime audiții, dar și multe lucrări consacrate valoric. Programul a devenit astfel o stimulentă invitație făcută publicului, răspunzînd astfel unuia din condițiile fundamentale, necesare să asigure o sală plină. Concret, manifestările festivalului clujean au beneficiat de săli în general pline. Și poate faptul cel mai important rămîne că tineretul prezent în sală uneori în număr foarte mare — știe să păstreze respectul situației, să nu incomodeze audiția, plecînd de pildă în timpul execuției așa cum se întîmplă din păcate uneori în sălile de concert ale capitalei. Recunoaștem o educație pentru care învățămîntului clujean i se cuvin toate laudele.

Afirmîndu-se ca o frumoasă reușită în spiritul intențiilor propuse, festivalul „Toamna muzicală clujeană" ar fi putut totuși realiza mai mult dacă ar fi existat o preocupare virtuală de organizare dincolo de conducerea unei singure instituții Filarmonica. Coordonarea între forțele artistice ale orașului chemate să susțină festivalul a fost de fapt inexistentă. În afara filarmonicii, nu s-a observat o cointeresare propriu-zisă a celorlalte instituții muzicale clujene la acest eveniment. Imi permit remarca că organizarea chemată pentru o valorificare cît mai completă a forțelor interpretative din oraș în spiritul noțiunii însăși de „festival", a fost deficitară chiar față de ediția anului trecut. Dacă n-ar fi existat Filarmonica, n-ar fi existat probabil nici „Toamna muzicală clujeană" a acestui an, și cred că acest lucru poate da de gîndit comitetului județean pentru cultură și artă al orașului Cluj.

Pregătit din vreme și cu convingere din partea tuturor, s-ar putea înlătura totodată în viitor și acea nuanță de improvizatoric pe care am simțit-o în ediția actuală. Sînt probleme suficient de ușor de rezolvat în viitor avînd în vedere seriozitatea, responsabilitatea profesională ce caracterizează pe muzicienii clujeni.

THEODORA ALBESCU

Spectacole de muzică ușoară

Gen prin excelență ezoteric, spectacolul de muzică ușoară (fie el concert, revistă de estradă, spectacol de varietăți, etc...) se bucură de o largă audiență datorată în bună parte accesibilității mijloacelor de exprimare. Profilul acestui spectacol impune însă, o funcționalitate artistică și socială bine definită, reclamă din partea realizatorilor responsabilități majore.

Privind în ansamblu stadiul actual de evoluție a spectacolului românesc de muzică ușoară — ce beneficiază de tradiția mai multor decenii de experiență — sînt de remarcat progrese îmbucurătoare în ce privește, îndeosebi, căutările angajate ale unor autori în a depăși canoanele genului, în a afla soluții inedite și modalități proprii de formulare. Intențiile salutare ce se întrevăd cu claritate în structura cîtorva tipuri de spectacole apar încă umbrite de carențe legate de materializarea scenică a ideilor. Căci, în fapt, investiția de inteligență, de spirit creator și preocupare pen-

tru calitatea autentică se consumă, de obicei, în faza elaborării unui nucleu constitutiv — un mobil sau pretext dramatic, şi cîteva leit-motive muzicale, atunci cînd ele sînt create anume pentru spectacolul respectiv, — dar nu şi în urmărirea cu consecvenţă, pînă la ultimele consecinţe, a intenţiilor propuse, nu şi în grija pentru fluenţa desfăşurării. Se fac încă vizibile concesiile acordate locului comun de limbaj şi de gestică scenică ce permanentizează de la o premieră la alta, o recuzită uzată prin abuz de utilizare, o stînjenitoare redondanţă. Dar neajunsul principal al manifestărilor cu caracter de divertisment şi de estradă rezidă în inegalitatea ritmului scenic, în instabilitatea factorului valoric sesizabilă în cazul unor alcătuiri eterogene de momente realizate pe temeiul logicii şi al bunului gust, alături de altele, neinspirate sau nefinisate, vecine cu improvizaţia.

În rîndurile de faţă ne-am propus să ilustrăm aceste constatări de ordin general prin referiri concrete la două spectacole, ce poartă amprenta unor modalităţi distincte de abordare a evidenţelor genului: „musicalul" lui Aurel Storin şi Radu Şerban, intitulat „Cafeaua cu lapte de adio" (Teatrul Satiric Muzical „Constantin Tănase"), şi „De la Bach la Tom Jones" — studio — concert în două părţi de Paul Mihail Ionescu şi Edmond Deda (Teatrul de Estradă „Ion Vasilescu").

Vizînd înlăturarea convenţiei şi crearea unui spectacol viu, de interconexare complexă a dramaturgiei cu muzica şi coregrafia, „primul muzical românesc" s-a dorit şi a fost pînă la un punct, o partitură revuistică modernă şi originală. Neignorînd sugestiile unor „musicaluri" de notorietate mondială precum „West Side Story", „My Fair Lady", Kiss me Kate", autorul libretului a prevăzut prezenţa, în variate ipostaze scenice a corpului de balet, şi a unui colectiv actoricesc restrîns dar investit cu roluri ce presupun o pregătire multilaterală (actoricească, vocală, coregrafică) ; iar pe planul dramatic, s-a procedat la proiectarea datelor intrigii în zona celor mai omeneşti dintre sentimente. Este drept, în microstructura spectacolului „Cafeaua cu lapte de adio" s-au numărat momente în care nici poezia, nici verva, nici spiritul nu au fost precupeţite. Estimată, însă, în linii generale, acţiunea a suferit din pricina poticnelilor în prea lungi tirade explicative, încărcate de preţiozităţi, de sofisticate implicaţii psihologice şi filosofice. Un argument literar mai puţin artificios, mai simplu, mai direct şi verosimil, ar fi condus, la utilizarea, cu superioară eficienţă, a posibilităţilor actoriceşti, evitîndu-se dificultăţile inutile pe care le-au avut de surmontat interpreţii ; ar fi polarizat totodată, în mai substanţială măsură, interesul public. De remarcat, prin compensaţie, ţinuta muzicală a melodiilor semnate de Radu Şerban („Băiatul care aduce flori", „Domnişoară", „Şi ploua", „Dacă aşa vrei dumneata"), melodii care, desprinse de funcţionalitatea lor scenică, integrate repertoriului curent al muzicii uşoare, îşi vor vădi, fără dubiu, atributele de expresivitate şi inspiraţie, ca şi valoarea, comparativ superioară a textelor ce constituie, se pare, punctele cele mai reuşite ale libretului scris de Aurel Storin. Prezentarea spectacolului a avut de cîştigat prin jocul nuanţat şi prestanţa scenică a lui Radu Zaharescu (semnatarul rolului titular), prin farmecul şi resursele lirice ale lui Nicu Constantin, prin interpretarea notabilă — dar pe alocuri stereotipă — a lui Horia Căciulescu. De menţionat de asemenea contribuţia efectivă a orchestrei, a cărei partitură a beneficiat, sub conducerea competentă a dirijorului Cornel Popescu, de o tălmăcire alertă, just proporţionată sonor şi sincronă cu derularea părţii vocale.

Pornind de la premize mai puţin pretenţioase, spectacolul „De la Bach la... Tom Jones" a reuşit să apară mai închegat şi mai atrăgător, constituindu-se ca o alăturare de mici tablouri muzicale, coregrafice şi scenete umoristice ţesute pe canavaua pretextului dramatic (în aşteptarea unui impresar care urmează să-i audieze, un grup de tineri solişti vocali, instrumentişti şi balerini îşi etalează talentele). Meritul acestui spectacol constă în crearea unui agreabil climat de intimitate, astfel gîndit încît cei prezenţi în sală să nu simtă distanţa ce desparte stalul de scenă. Replicile, fireşti şi lipsite de ostentaţie — deşi conţinînd în sine şi multe banalităţi — nu au ocupat în desfăşurare decît o pondere minoră ca şi cele cîteva — izbutite — apariţii coregrafice ; căci predilectă a fost aici prezenţa elementului muzical. Valoarea şi ritmul spectacolului au sporit prin promovarea pe podium a cîtorva dintre tinerele speranţe ale muzicii noastre uşoare. Dorin Anastasiu, Ion Ulmeanu, Norina Alexiu, însoţiţi de Trio Caban şi formaţia sa instrumentală, solişti care deşi aflaţi în plin proces de formare a personalităţii au adus cu sine o undă de prospeţime şi candoare juvenilă. Principalul coordonator muzical, compozitorul Edmond Deda şi-a făcut remarcată prezenţa în cvadrupla postură de interpret al unui rol scenic, de cîntăreţ, instrumentist şi coautor al muzicii spectacolului. Includerea în program a unui mare număr de piese cunoscute ale repertoriului internaţional selecţie ce a vizat probabil, succesul de public imediat şi sigur — ar fi putut face eventual loc unei mai substanţiale raportări la valorile muzicii uşoare româneşti. Dar aceasta nu este decît o opinie personală, spectacolul numindu-se, de fapt, „De la Bach la .... Tom Jones" ; şi fiindcă am adus în discuţie o atare insolită titulatură, nu putem trece cu vederea unele oportune veleităţi educative ale manifestării : acei dintre spectatori — am vrea să-i credem foarte puţini la număr — care nu au auzit de cîntecul trubaduresc, de Robin şi Marion, care au ignorat faptul că paginile creaţiei cantorului de la Leipzig au căpătat consacrarea definitivă abia mulţi ani după moartea compozitorului, sau că unul dintre primele „şlagăre" mondiale l-a constituit, cu un secol în urmă, valsul „Valurile Dunării" scris de modestul şef de fanfară român Ioan Ivanovici, acei puţini spectatori deci, au avut prilejul să reţină, în urma vizionării spectacolului, astfel de amănunte semnificative.

Concluziile — nici generale, nici definitive — ce s-ar putea desprinde din expunerea părerilor de mai sus, privesc ţinuta echilibrată a creaţiei muzicale în contextul amintitelor spectacole, calitatea, pasibilă de ameliorări, a interpretării şi, într-un fel adiacentă obiectului de referinţă al prezentului material, problema încă nerezolvată a argumentului dramaturgic şi literar.

FLORIAN LUNGU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Information de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Silhouette

Paul Constantinescu

Moment important de la culture musicale roumaine, l'oeuvre du compositeur et professeur Paul Constantinescu représente une contribution frayant des voies, en même temps qu'une réalisation qui, par la vigueur et la richesse de son contenu ainsi que par les particularités de structure, est le signe d'une suprême maturité artistique, résultat d'un travail aboutissant à la perfection classique, synthèse de son propre chemin et de l'expérience contemporaine.

Né le 30 Juin 1909 à Ploieşti, Paul Constantinescu y commence son apprentisage musical depuis l'âge de l'école, en prenant des leçons avec Boris Koffer (violon), Traian Elian (harmonie et violon), Ion Danielescu (théorie et solfèges). Elève au Conservatoire de Bucarest de 1928 à 1933, il y a comme professeurs : Faust-Niculescu (théorie-solfèges), Alfonso Castaldi (harmonie), Constantin Brăiloiu (histoire de la musique), George Breazul (encyclopédie et pédagogie musicale), Dimitrie Cuclin (esthétique musicale et formes musicales), Mihail Jora (harmonie et contrepoint). Entre 1934 et 1935 il continue ses études à Vienne avec Franz Schnidt, Oscar Kabasta et Joseph Marx (composition). De retour dans le pays, il continue d'étudier et se perfectionne avec Mihail Jora (composition).

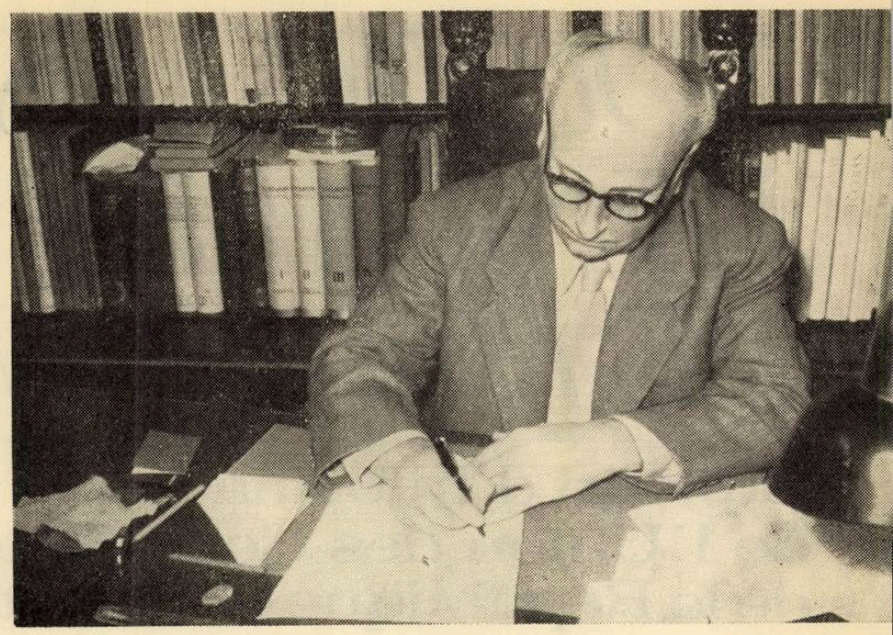
En méme temps que son activité de compositeur, Paul Constantinescu a déployé une activité soutenue de violoniste et de chef d'orchestre à Ploieşti (1927—1934), professeur à Lugoj (1935—1936), professeur d'harmonie, contrepoint et composition religieuse à l'Académie de musique religieuse de Bucarest (1937—1941), professeur au Lycée Militaire Musical de Bucarest (1941—1944), professeur d'harmonie au Conservatoire de Bucarest (1941—1963). Il a également dirigé des concerts symphoniques et des spectacles lyriques. Il a été conseiller musical dans le Ministère de la Propagande Nationale (section de la cinématographie) et à la Radiodiffusion Roumai-

MUSICIENS DE L'ÉTRANGER EN VISITE À LA MAISON DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Viorica Ursuleac cantatrice d'Autriche, d'origine roumaine. *Liuba Ballova* — musicologue de Bratislava. *Vishundas Shirali,* compositeur, musicologue et professeur de Bombay, Inde. M. Shirali a tenu à la Maison des Compositeurs une conférence sur la musique indienne, laquelle a été suivie d'auditions et de débats en marge du sujet. *Les hek Wislocki* et *Janina Skowronska* — compositeurs de Pologne dont la visite a eu lieu dans le cadre de la convention de collaboration avec l'Union des Compositeurs de la République Populaire de Pologne. *James Tom Sutcliffe* — critique musical et membre du Comité de Rédaction de la revue *Music and Musicians* de Londres. *Dr. Gerald E. Heal Abraham* — musicologue de Londres, professeur à l'Université de Californie. *Vladimir Vlasov* et *Vasili Zagorski* — compositeurs d'Union Soviétique, qui rendaient leur visite dans le cadre de la convention de collaboration avec l'Union des Compositeurs de l'Union Soviétique. Ces Messieurs ont été reçus à la Maison des Compositeurs de Bucarest à l'occasion des *Journées de la Culture Soviétique ;* un cénacle y a eu lieu, au cours duquel l'assistance a écouté le *Concerto no. 1 pour violoncelle et orchestre* de Vladimir Vlasov, l'ouvrage pour *deux pianos, violon et percussion de Vasili Zagorski et* et le *Quatuor no. 12* de Dimitri Sostakovitch. *Gabriel Heyerik* — conseiller musical au Ministère de la Culture (flamande) de Belgique. *Kazimierz Wilkomirski — violoncelliste,* compositeur et professeur et *Andrei Pytlak* — musicologue de Varsovie, qui ont été également reçus à la Maison des Compositeurs Roumains dans le cadre de la convention de collaboration avec l'Union des Compositeurs de Pologne.

MUSICIENS ROUMAINS SE RENDANT A L'ÉTRANGER DANS LE CADRE DE LA CONVENTION DE COLLABORATION AVEC LES UNIONS DES COMPOSITEURS DE :

— l'Union Soviétique : *Corneliu Dan Georgescu, Vasile Spătărelu, Ştefan Zorzor* — compositeurs et *Alfred Hoffman* — *musicologue*



ne. Il a recueilli, transcrit et arrangé du folklore musical et de la musique psaltique. Pour ses mérites remarquables, Paul Constantinescu a été élu comme membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie en 1962. Atteint, le 20 Décembrie 1963, par une mort prématurée, l'école nationale roumaine de composition perd, en pleine possession de ses forces de créativité, l'un de ses compositeurs les plus féconds et représentatifs.

Par la contribution qu'il a apportée au développement de notre culture, Paul Constantinescu a établi au sein de notre école musicale, des genres et des formes, des procédés de création spécifiques, qui, tous, ont pénétré dans le trésor de notre expérience d'hier et d'aujourd'hui.

Distinctions : *II-e Prix (1932) et I-er Prix (1938) de composition* „George Enesco", *le prix* Anchauch *(1937), le prix d'Etat II-e cl. (1952), le Prix d'Etat I-er cl. (1954) ; maître émérite de l'Art (1955), le prix* „George Enesco" *de l'Académie de la R.S. de Roumanie (1956), l'Ordre du Travail, II-e cl. (1959), diplôme d'Honneur du Festival de Karlowy-Vari (1959).*

Oeuvre :

Musique d'opéra : O noapte furtunoasă *(1934), revisé en 1950), opéra comique en 2 actes d'après I.L.Caragiale, Bucarest, aux Editions Musicales, 1958 (réduction pour voix et piano). Première audition à Bucarest, à l'Opéra Roumain, le 25 octobre 1935. Direction : Ionel Perlea.*

— Pană Lesnea Rusalim *(1955), drame en 3 actes (5 tableaux), livret : Victor Eftimiu. Première audition à Cluj, à l'Opéra Roumain de cette ville, le 27 Juin 1956. Direction : Anatol Chisadji*

— Airs d'opéras roumains, *Bucarest, aux Editions Musicales, 1962 (le monologue de Rusalim — voix et piano).*

Musique de scène :

— Noces dans les Carpathes *(1938), poème chorégraphique, livret : Floria Capsali et Mitiță Dumitrescu. Première à Bucarest, à l'Opéra Roumain, le 5 mai 1938. Direction : George Georgescu (sous le titre de „Noces au fin-fond de la Moldovie). Vienne, „Universal Edition".*
— Dis, raconte, dis *(1947), ballet-pantomime en 5 scènes, livret : Aurel I. Maican et Sandu Eliad. Première à Bucarest, 1947, avec l'Ensemble U.G.S.R. Direction : Const. Bugeanu.*
— Foire sur le sommet du Mont Găina (1953), *poème musical-chorégraphique pour choeur de voix d'hommes et orchestre, vers populaires.*

— Matei Millo *(1953) par Mircea Ştefănescu, trois préludes pour musique de scène.*

— Fraternité *(1959) poème chorégraphique, livret : Floria Capsali et Mitiță Dumitrescu. Première le 20 Août 1959, avec la Philharmonie „George Enesco". Direction : George Georgescu.*

Musique vocale-symphonique :

— Carmen saeculare *(1935) pour choeur et orchestre.*
— Ryga Crypto et la laponne Enigel *(1936, revisé en 1951), ballade pour récitatif, contralto, soprano et petit orchestre, vers de Ion Barbu.*

— La Passion et la Résurrection du Seigneur *(1946, revu en 1948), oratorio byzantin pour Pâques. Solistes, choeur mixte et orchestre, sur textes byzantins inédits du Moyen-Age déchiffrés traduits et mis en ordre par le Rév. Père I. D. Petresco.*

— La Nativité du Seigneur *(1947), oratorio byzantin pour Noël. Solistes, choeur mixte et orchestre. Kassel, „Bärenreiter" Verlag, 1969 (préface par Vasile Tomescu).*

Musique symphonique :

— Suite roumaine *(1934)* ; Au service militaire *(1933), trois caricatures musicales pour instruments à vent et piano, Bucarest, aux Editions Musicales, 1962 ;* Danses roumaines *(1936) ;* Burlesque *pour piano et orchestre (1937) ;* Symphoniette *(1937), Bucarest, aux Editions Musicales, 1963 ;* Symphonie *(1944, revue en 1955) ;* II-e Rhapsodie (1949) ; L'Olténienne *(1949), Bucarest, aux Editions de l'Etat 1953 ;* Le Pastoureau *(1949), Bucarest, Editions de l'Etat 1953 ;* Danse de l'Oaș *(1950), Bucarest, aux Editions Musicales, 1961 ;* La Ballade du Haidouk *pour violoncelle et orchestre (1950) ;* Brîiul *(danse roumaine), 1951, Bucarest, Editions de l'Etat 1962 ;* Suite bucovinienne *(1951) ;* L'ouverture sportive *(1952) ;* Concerto pour piano et orchestre *1952, Bucarest, ESPLA, 1955* ; Hutzulca *(danse roumaine), 1952* ; Mărănghile *(danse roumaine), 1953 ;* Sîrba *(danse roumaine), 1954, Bucarest, aux Editions Musicales, 1961 ;* Concerto pour orchestre de cordes, *1955, Bucarest, ESPLA 1956 ;* Rhapsodie olténienne *1956 ;* Concerto pour violon et orchestre, *1957 Bucarest, aux Editions Musicales. 1960 ;* Concerto pour harpe et orchestre, *1960, Bucarest, aux Edit. Musicales, 1966* ; Chansons pour un faiseur de chansons, *1960, pour flûte et orchestre ;* Symphonie ploiestienne, *1961.* Triple Concerto pour violon, violoncelle, piano et orchestre, *1963, Bucarest, les Edit. Musicales, 1966.*

Musique de Film : Le Pays des Motzi, *1939 ;* Une nuit inoubliable, *1940 (mise en scène : Ion Sahighian) ;* Rogifer, *1941 ;* Une nuit orageuse, *1942 (mise en scène Jean Georges-*

— Pologne : *Andreas Porfetye, George Draga, Constantin Palade, Mihai Moldovan* — compositeurs.
— Yougoslavie : *Elly Roman* — — compositeur et *Viorel Cosma* — musicologue.

PREMIÈRES AUDITIONS

Berger Wilhelm — *La VI-e Symphonie (Simfonia a VI-a)*, la Philharmonie *George Enesco*, direction : Mircea Basarab (le 16 août). Constantinescu Dan — *La Symphonie de chambre (Simfonia de cameră)*, ensemble *Ars Nova* de Cluj, direction : Cornel Tăranu (le 10 oct.). Draga George — *Ouverture de concert (Uvertura de concert)*, la Philharmonie *George Enesco*, direction : Mircea Basarab (le 16 août). Glodeanu Liviu — *Vocalises (Vocalize)*, ensemble *Musica Nova*, soliste Agneta Kryza, direction : Cornel Tăranu (le 10 oct.). Herman Vasile — *Polyphonie (Polifonie)*, la Philharmonie de Cluj, direction : Emil Simon (le 7 oct.). Moldovan Mihail — *Incantations (Incantații)* pour clarinette et piano, Bucarest, à la Grand'Salle du Palais, solistes : Aurelian Octav Popa et Nicolae Licareț (le 20 août), Poèmes *(Poeme)* pour orchestre de chambre, la Philharmonie de Tg. Mureș, direction : Lorant Szalman (les 26, 27 oct.). Porfetye Andreas — *Concerto pour orgue et orchestre (Concert pentru orgă și orchestră)*, l'Orchestre de la Radio-Télévision, soliste Matei Kozma, direction : Ludovic Baci (le 30 oct.). Pașcanu Alexandru — *Diptique (Diptic)* pour orchestre de cordes, la Philharmonie d'Arad, direction : Remus Georgescu (les 24 et 26 oct.). Tăranu Cornel — *Epitaphe pour Enesco (Epitaf pentru Enescu)*, l'orchestre de chambre de la Philharmonie de Cluj, direction : Mircea Cristescu (le 20 oct.). Toduță Sigismund — L'Oratorio *„Mioritza"* (Oratoriul *„Miorița")*, *l'orchestre* tre et le choeur de la Radio-Télévision roumaine, direction : Iosif Conta, solistes : Emilia Petrescu, Marta Kessler, Valentin Teodorian (le 9 oct.). Zeman Anton — *Symphoniette (Simfonieta)*, la Philharmonie de Galați, direction : Silviu Zavulovici (le 20 oct.).

Nouvelles Parutions aux Editions Musicales

Musique symphonique, de chambre, ouvrages de musicologie.

Bentoiu Pascal — *Concerto no. 2 pour piano et orchestre (Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră).* Berger Wilhelm — *Concerto pour cordes no. 7 (Concertul de coarde nr. 7).* Brîncuş Petre — *Histoire de la musique roumaine (Istoria muzicii româneşti).* Brăiloiu Constantin — *Oeuvres, vol. II* (Opere, vol. II). Brînduş Nicolae — *Sept psaumes pour baryton et piano (Sapte psalmi pentru bariton şi pian).* I. Popescu-Ooardă — *Di granda (Di granda)* Cuclin Dimitrie—*La XIV-e Symphonie (Simfonia a XIV-a).* Giuleanu Victor — *Le rythme musical, vol. II (Ritmul muzical, vol. II).* Myriam Marbé — *Sonate pour piano (Sonata pentru pian).* Moroianu Bogdan — *Quatuor pour cordes no. 2, op. 18 (Cvartetul de coarde nr. 2, op. 18).* Moisescu Titus et Miltiade Păun — *Le guide de l'opérette (Ghidul operetei).* Otescu Nonna Ioan — *Quatre chansons (Patru cîntece).* Vancea Zeno — *La II-e Symphonie (Simfonieta a II-a), Etudes de musicologie, vol. V* (Studii de muzicologie, vol. V).

Choeurs, musique légère

Gane Nicodem — *Choeurs (Coruri).* Olah Tiberiu — *Quatre madrigaux pour choeur mixte* (Patru madrigale pentru cor mixt). Dăscălescu Camelia — *Quelqu'un saurait-il dire? (Poate cineva să spună?).* Grigoriu George — *Il n'y a que toi pour être la même (Numai tu eşti aceeiaşi).* Iancu Mişu — *Si tous les coeurs (Dacă toate inimile...).* Ionescu Emanoil — *Une romance pour maman (O romanţă pentru mama).* Kirculescu Nicolae— *C'est l'âge d'aimer (E vîrsta dragostei).* Mălineanu Henry — *Mon amour).* Malagamba Sergiu — *Les étoiles amoureuses* (Stelele îndrăgostite).

NOUVEAUX OUVRAGES PRÉSENTÉS AUX BUREAUX DES SECTIONS DE CRÉATION MUSICALE DE L'UNION DES COMPOSITEURS SECTION de musique symphonique, vocale-symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

Andricu Mihail — *Six portraits pour orchestre (Sase portrete pentru* orchestră). Brînduş Nicolae — *Phtora, pièce pour orchestre; Sonate pour deux pianos (Sonata pentru două piane).* Constantinescu Dan — *Symphonie de chambre (Simfonia de cameră).* Dandara Liviu — *Sonata Brevis,* pour piano *cu);* Le château Peleş *1943;* Le Paradis des Pêcheurs, *1943;* Chasse à l'ours dans les Carpathes, *1943;* Drăguş *(1944);* La fleur de la Reine, *1946.* La Roumanie, *1946.* La vallée résonne, *1949 (mise en scène : Paul Călinescu);* La lettre égarée, *1952 (mise en scène : Sică Alexandrescu et Victor Iliu);* Le moulin porte-bonheur *1956 (mise en scène Vitor Iliuc).*

Musique de chambre :

Deux études en style byzantin, *1929, pour violon, alto et violoncelle, Bucarest, les Editions de la Soc. des Compositeurs Roumains, 1930* ; *idem aux Editions Musicales, 1967.* Quatre fables pour piano, *1932, Bucarest, Editions de la Soc. des Compositeurs Roumains; idem ESPLA 1957; idem, les Editions Musicales, 1967.* Quintette pour violon et instruments à vent, *1932;* Sonatine pour violon et piano, *1933, Bucarest, Editions de la Fondation Royale de la Littérature et l'Art, 1935; idem Editions Musicales 1964);* Noël et Invocation à l'Etoile *(pour piano) 1937;* Sonatine en style byzantin, *1940 pour violoncelle (alto) solo, Bucarest, les Editions Musicales (alto) 1967;* Chanson ancienne *1958, mélodie d'après Anton Pann pour violoncelle et piano, les Edit. Musicales, 1962.*

Toco-tocatina, *1967, pour piano, Bucarest, Edit. Musicales, 1963, dans* : Pièce pour Piano.

Musique chorale :

— Costea, *1933, choeur pour voix d'hommes et piano, vers de George Coşbuc;* Liturgie en style psaltique, *1935, choeur mixte* ; Et j'ai dit „verte, fleur de tilleul", *1938, choeur mixte, vers populaires;* Les chansons du haidouk Iancou. *(1950), choeur mixte et piano;* Doina et Danse, *1951, choeur mixte, vers populaires;* Petite feuille de jasmin, *1952, choeur mixte, vers populaires;* Le coucou et le corbeau se chamaillent, *1952, choeur mixte, vers populaires* ; Mioritza, *1952, choeur mixte, vers populaires,* Ronde de Souris, *1962, choeur pour enfants et piano, vers de Tudor Arghezi.*

Musique vocale :

— Deux chansons *sur vers de T. Arghezi (1929, 1932), pour voix et piano, Bucarest, ESPLA, 1957.* Deux chansons (de la coll. D. Ciurezu), 1935, pour voix et piano, vers populaires, *dans* „Chansons", Bucarest ESPLA, 1957 ; Isarlîk, *1936, poème burlesque pour voix et piano (orchestration — 1959), vers de Ion Barbu;* Quatre chansons *(1940);* Deux noëls *(1941), pour ténor, basse et piano, vers populaires;* Quatre madrigaux *sur vers de Mihail Eminescu, 1953, 1954;* Quatuor vocal et piano, *Bucarest, ESPLA, 1955;* Quatre chansons *sur vers de Şt. O. Iosif (1954) pour voix et piano, Bucarest, ESPLA 1957.* Le clairon *1955, pour basse-solo et piano, vers de Al.O.Teodoreanu, dans* „Chansons", *Bucarest, ESPLA, 1957* ; Sept chansons de... „Notre rue" *(1959) pour voix et piano (orchestration en 1960), vers de Cic. Teodorescu, Bucarest, Edit. Musicales, 1961.*

Bibliographie : *Berger Wilhem* — Ghid pentru muzica de cameră, *Bucarest, Editions Musicales 1965. Bughici Dumitru* — Suita şi Sonata, *Bucarest, Editions Musicales, 1965;* Formele muzicale, *Bucarest, Editions Musicales 1969. Ciortea Tudor* — Patru madrigale de P. Constantinescu, *dans* „Muzica", *Bucarest, no. 5/1954. Cosma Octavian* — Opera Românească, vol. II, *Bucarest, Editions Musicales, 1962. Cosma Viorel* — Compozitori şi muzicologi români, *Bucarest, Editions Musicales, 1965.* Enciclopedia della musica, *vol. I, Milan, Ed. Ricordi, 1963.*

Enciplopedia della spettacolo, *vol I, Rome, Casa editrice le Maschere, 1954.* Encyclopédie de la Musique, *vol. I, Paris, Ed. Fasquelle, 1958.* Film-Lexicon degli autori e degli opere, *Rome, 1958—1959.* Grove's Dictionary of Music and Musicians, *vol. I, Londres, Mac Millan, 1954. Jora Mihail* — Anuarul pe 1941—1942, *Bucarest, Tipografia Univeristară, 1943 ;* Momente muzicale, *Bucarest, Edit. Musicales 1968.* La Musica. Enciclopedia storiche, *Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966. Popovici Doru* — Muzica corală românească, *Bucarest, Edit. Musicoles, 1966.* Riemann Musik Lexikon, *vol. I, Mainz, Ed. B. Schott's Söhne, 1959. Schäffer Boguslav* — Leksykon Kompozytorów XX wieku, *vol. I, Krakowie, Polskie wydaynictwo Muzycze, 1963. Seeger Horst — Musiklăxikon, vol. I, Leipzig VEB Deutscher Verlag 1966. Szabolczi Bence-Tóth Aladár* — Zenei Lexikon, *vol. I, Budapesta, Zenemükiadó Vállalat 1965. Thomson Oscar* — The International Cyclopedia of music and musicians. *Revised by Nicholaus Slonimsky, New-York, Dood, Mead Company, 1958. Tomescu Vasile* — Paul Constantinescu, *Bucarest, Edit. Musicales, 1967. Vancea Zeno* — Opera muzicală a lui Paul Constantinescu *dans* SCIA, *Bucarest, 1/1966. Vieru Anatol* — Însemnări la „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, *dans* „Muzie-zie, *revue de la Philharmonie I, Nr. 7, mai 1936 ;* Mihail Jora ca", *Bucarest, 3/1956.*

Notes sur la musique : Muzică şi poezie *dans* Muzică şi Po- *dans* Muzica, *Bucarest, no. 2/1958.* O ramură în plină dezvoltare : muzica de film *dans* Muzica, *Bucarest, 1/1950.* George Enescu, geniu al muzicii româneşti *dans* România Liberă, *Bucarest, mai 1955 ; idem dans* Muzica, *Bucarest, 5/1955.* Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică, *dans* Muzica, *Bucarest, 6/1962.* Să promovăm mai departe arta şi cultura socialistă *dans* Muzica, *Bucarest, 12/1962.*

Disques :

Au service militaire (Din cătănie) — *ECC 616.* Sonatine (Sonatina) *pour violon et piano — ECD 1054.* Une nuit orageuse (O noapte furtunoasă) — *ECE 0276.* Concerto pour Quatuor de cordes (Concert pentru cvartet de coarde) — *ECD 70.* L'Olténienne (Oltenească) ECC 507 ; ECD 70 ; ECD 31. — Brîul, *dans roumaine* ECD 70. Trois pièces pour piano (Treitre (Concert pentru pian şi orchestră) — *ECE 0194 Sept* chansons de... „Notre rue" (Şapte cîntece din... „Uliţa noastră") — *ECE 059.* Triple concerto pentru violon, violoncelle, piano et orchestre (Triplu concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră) — *ECE 0 194.*

Constantin DRĂGOI

RUDOLF VAGNER REGENY

Le 16 septembre 1969 mourait à Berlin, capitale de la République Démocratique d'Allemagne, à ses 66 ans, le compositeur Rudolf Wagner-Regeny, figure marquante de la vie musicale allemande.

Rudolf Wagner-Regeny était originaire de Transylvanie. Il est né à Reghin, ville sans tradition musicale remarquable. (C'est à peine tout récemment que la ville de Reghin s'est acquse, on le sait, une certaine réputation musicale, par les instruments de bonne qualité qu'elle fournit).

Draga George — *Ouverture de concert (Uvertură de concert).* Dumitrescu Gheorghe — *Décébal* opéra. Hoinic Mircea — *La I-re Symphonie (Simfonia I-a).* Miereanu Costin — *Polymorphie 5 × 7).* Moldovan Mihai — *Chant à l'Homme (Cîntare Omului),* cantate sur vers de Tudor Arghezi. Stroe Aurel —*Canto 1 (Canto 1),* pièce pour orchestre ; *Opus électronique (Opus electronic).* Vieru Anatol — *Le tamis d'Eratosthène (Sita lui Eratosten), pièce pour ensemble de chambre).*

SECTION de musique chorale et de masses :

Cioroiu Sorin — *Les pionniers sont au printemps (Pionieri's primăvara)* adaptation d'après la poésie d'Ion Calovia ; *Frimas (Bruma),* pour choeur d'enfants à trois voix et piano, vers de Petre Ghelmez. Donceanu Felicia — *Trois poèmes (Inscription, Maléfices, L'Heure suprême)* sur vers de Tudor Arghezi *(Trei poeme : Inscripţie, Făcătură, Ceasul de Apoi).* Negulescu Claudiu — *La mignonne de chez les voisins (Subţirica din vecini),* sur vers de George Coşbuc ; *Nous n'avons qu'un seul Parti au monde (Un Partid avem pe lume),* pour choeur mixte et piano, vers de C-tin Cârjan. Oancea Nicolae — *Suite de quatre chansons (Suită de patru cîntece),* pour choeur mixte, sur vers de St. O. Iosif. Sava Ilin — *Parmi les tous petits (Din lumea celor mici)* chansons pour enfants à deux et trois voix égales. Stancu Dumitru — *Dix choeurs polyphoniques (Zece coruri polifonice),* pour enfants et écoliers. Pretorian Vlaiculescu — *Cher pays roumain* (Scumpă ţară românească) ; *De la Roumanie, forgeurs pleins de mérite (României, vrednici făurari),* pour deux voix égales, vers de D. Vasilescu-Liman.

SECTION de musique légère, de danse et d'opérette :

Albin Anatol — *Pas sur la neige (Paşi pe zăpadă) ; Je sais bien pourquoi (Eu ştiu pentru ce),* vers de *Aurel Felea.*

Cristinoiu Ion — *Laisse-moi partir (Lasă-mă să plec) ; Confiserie (Cofetărie) ; Tout est simple (Totul e simplu) ; N'y pense plus (Nu te mai gîndi) ; Je regrette de ne t'avoir pas connue (Regret că nu te-am cunoscut) ; Je n'ai pas le temps (N-am timp),* vers de Mihai Dumbravă, *Une jeune fille, ça n'est pas un mannequin de velour (O fată, nu-i un*

manechin de catifea); *La route (Drumul)*, vers de Ovidiu Dumitru. Delmar Florentin — *La première... sélénade (Prima... serenadă)*, vers de I. Berg ; *La maîtresse de piano (Profesoara de pian)*, vers de Al. Felea ; *Le Danube descend, descend (Se duce Dunărea la vale)*, sur vers de l'auteur. Demetrial Noru — *Je ne dis pas non (Nu zic ba)*, vers de C. Theodorescu ; *Le jour que tu aimeras (În ziua în care vei iubi)*, vers Hary Negrin. Doboș Viorel — *Și tu ne crois (Dacă nu crezi)*, texte adapté d'après Bacovia ; *Mais je veux oublier (Dar vreau să uit)*, vers d'Al. Felea, Giroveanu Aurel — *Je veux être belle (Vreau să fiu frumoasă)* ; *Je ne te quitte plus (Nu mă mai despart de tine)*, vers d'Al. Felea ; *Orties, les orties (Urzicele, urzicele)* vers de Hary Negrin. Grigoriu George — *Le marin, quand il aime* (Marinarul, *cînd iubește)* ; *Ce soir on décolle (Astă seară decolăm)* ; *Eternité, je t'aime (Eternule, te iubesc)* ; *Faisons les fleurs chanter (Să facem florile să cînte)* ; *Celui qui n'a pas chanté (Cine n-a cîntat)* ; *Tu m'aimeras (Mă vei iubi)* ; *Le même tango (Același tango)* ; *Que d'amour sous le Soleil (Cîtă dragoste-i sub soare)* ; *Soir bleu (Seară albastră)*. Ionescu Emanuel — *Arrête-toi (Oprește-te)*. vers de Dan Ghițescu. Kardoș Ștefan — *Peut-être, n'est-ce que la hasard (Poate dintr-o simplă întîmplare)* ; *Tu ne savais pas (N-ai știut)*, vers de Tia Mureș ; *Nuits d'insomnie (Nopți fără somn)*, vers d'Al. Felea. Moga Sorin — *Je ne veux plus être triste (Nu mai vreau să fiu trist)* ; *Des chemins blancs sans nom m'appellent (Mă cheamă drumuri albe fără nume)*, vers de Cecilia D. Popa Temistocle — *Celui qui sait aimer* (Cine știe a iubi), vers de A. Storin ; *Je te salue, jeunesse ! (Te salut tinerețe)*, vers de M. Blok ; *A qui ressemblez-vous ? (Cu cine semeni dumneata ?)*. Suțu Rodica *Laiss-moi au moins le souvenir (Lasă-mi măcar amintirea)*, vers de Liliana D. Urmuzescu Paul — *Que de soleil ! (Cît soare !)*. Veselovschi Vasile — *Rien qu'une vie (Numai o viață)*, vers de M. P. Maximilian ; *L'été n'a pas de fin (Vara nu are sfîrșit)*, vers de Fl. Buref. Winkler Adalbert — *Un cygne et une petite-fille (O lebădă și o fetiță)*, vers de C-tin Cârjan ; *La vie et belle (Viața e frumoasă)*, vers de M. Dumbravă.

Dès l'enfance, Wagner-Regeny faisait preuve d'un talent musical peu habituel. Il étonnait son entourage par son jeu du piano. Après la première guerre mondiale, le jeune homme fut envoyé en Allemagne pour études. Il commence son instruction à Leipzig en 1919 et poursuit ses études à Berlin de 1920 à 1923. De 1923 à 1925, Wagner-Regeny obtient un poste de co-répétiteur au Berliner Volksoper. *En 1925/26, le jeune musicien est élu conseiller technique à la nouvelle institution du film sonore allemand (Deutscher TonFilm). Les années suivantes (1926—1929), il accompagne, comme chef d'orchestre et compositeur, le fameux maître de ballet Rudolf von Laban, dans les tournées de ce dernier a travers la Hallande, la Suisse et l'Autriche. De 1930 à 1945, Wagner-Regeny a vécu en Allemagne où il a déployé une activité soutenue de professeur de musique et de compositeur. Il y a joui de l'amitié de l'éminent scénographe et librettiste Gaspar Neher. La collaboration avec Neher stimulera fortement la créativité de Wagner-Regeny dans le domaine de la musique d'opéra et de ballet. La correspondance entre les deux artistes a récemment paru à Berlin, en une édition soignée par Wagner-Regeny même. C'est à présent également que parait son opéra „Der Günstling" écrit en 1934. Il sera mis en scène en 1935 à Dresde, sous la baguette de Karl Böhm. Un autre opéra, peut-être la plus puissante de ses oeuvres,* „Die Bürger von Calais", *achevé en 1938, est monté en 1939 au Linden-Oper de Berlin, sous la direction musicale de Herbert von Karajan.*

Après la seconde guerre mondiale, Rudolf Wagner-Regeny est chargé de la direction de l'Ecole Supérieure de Musique de Rostock (Rép.Dém.Allemande). En 1950, il est nommé professeur à la Deutsche Hochschule für Musik (Berlin). Il est coopté membre de l'Académie Allemande des Arts (Deutsche Akademie der Künste). Son oratorio „Prometheus", *écrit spécialement pour l'inauguration du nouvel opéra de Kassel (Allemagne Ouest), est bien reçu dans les deux Allemagnes. Le dernier opéra de Wagner Regeny écrit d'après un texte de Hugo von Hofmannstahl, terminé en 1960, est representé en première l'année suivante à Salsbourg avec un succès retentissant.*

L'activité de compositeur de Wagner-Regeny a été orientée en première ligne vers le théâtre musical. Il convient de rappeler l'accueil particulièrement populaire obtenu par „Sganarelle" son opéra des années de jeunesse. Des opéras qui suivirent, „Johanna Balk" a connu de nombreuses mises-en-scéne. La fécondité de Wagner-Regeny s'est manifestée également dans les autres domaines. De son oeuvre symphonique, nous relevons la suite „Figurines mythologiques" *et le* Concerto pour piano et orchestre. *A la musique de chambre contemporaine, Wagner-Regeny a apporté entre autres un Quatuor de cordes très réussi et un* Divertissement pour trois bois et percussion. *Ses lieder sur des vers de Rilke et Brecht sont trés appréciés.*

„Notre exercice journalier" — a dit Rudolf Wagner-Regeny — „doit comprendre les actions suivantes : la transposition du brouillard et des ténèbres de l'existence humaine en bonne musique, la transformation, — par des sons — de la tristesse en joie, de l'obscurité en lumière, des choses insignifiantes ou indifférentes en choses dont l'homme ne puisse jamais plus se passer..."

G. HROMADKA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUMAR

Cornel Ţăranu

MIORIŢA — Baladă-oratoriu de Sigismund Toduţă 1

Al. Colfescu

Opera DECEBAL de Gheorghe Dumitrescu. 6

Sabin V. Drăgoi

Armonizarea cîntecului popular românesc — V 9

Tiberiu Olah

Muzică grafică sau o nouă concepţie despre timp şi spaţiu ? (însemnări despre perioada preserială a lui Webern). 13

Grigore Constantinescu

Principii ale unei şcoli de dirijat. 23

INTERVIURI

Carla Maria Casanova
Rodica Savopol

Roberto Hazon 24

Iosif Sava

Interpreţi români despre creaţia naţională (Al. Hrisanide, Martha Kessler, Emilia Petrescu, Ana Iftinchi) 27

Viorel Cosma

Cultura muzicală românească în epoca Renaşterii 30

VIAŢA MUZICALĂ

Constantin Bugeanu

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Leningrad. 37

J.-V. Pandelescu

Retrospectivă. 38

Teodora Albescu

Festivalul Toamna muzicală clujeană. . . . 41

Florian Lungu

Spectacole de muzică uşoară. 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Constantin Drăgoi

Paul Constantinescu. 44

Georg Hromadka

Rudolf Wagner-Regeny 48

SOMMAIRE

Cornel Ţăranu

MIORIŢA — ballade-oratorio par Sigismund Toduţă 1

Al. Colfescu

L'opéra DECEBAL de Gheorghe Dumitrescu 6

Sabin V. Drăgoi

Harmonisation de la chanson populaire roumaine — V 9

Tiberiu Olah

Musique graphique ou une nouvelle conception du temps et de l'espace ? (notes sur une période pré-srielle de Webern) 13

Grigore Constantinescu

Principes d'une école de direction musicale. 23

INTERVIEWS

Carla Maria Casanova
Rodica Savopol

Roberto Hazon 24

Iosif Sava

Solistes roumains qui parlent de la création musicale nationale (Al. Hrisanide, Martha Kessler, Emilia Petrescu Ana Iftinchi). . . 27

Viorel Cosma

La culture musicale roumaine pendant la Renaissance. 30

LA VIE MUSICALE

Constantin Bugeanu

L'orchestre symphonique de la Philharmonie de Leningrad. 37

J.-V. Pandelescu

Rétrospective 38

Teodora Albes'cu

Le Festival „L'automne musical" de Cluj. . 41

Florian Lungu

Les spectacles de musique légère. 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMAINE

Constantin Drăgoi

Paul Constantinescu. 44

Georg Hromadka

Rudolf Wagner-Regeny 48

REVISTA MUZICA

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef)

I P. „Informaţia" — c. 3894

64.421

LEI 7